

DEL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO DE

**SALVADOR DALÍ**

EN LA OBRA DE

**REM KOOLHAAS**

CELEBRACIONES Y DESTRUCCIONES EN EL IMAGINARIO COLECTIVO

Tesis Doctoral

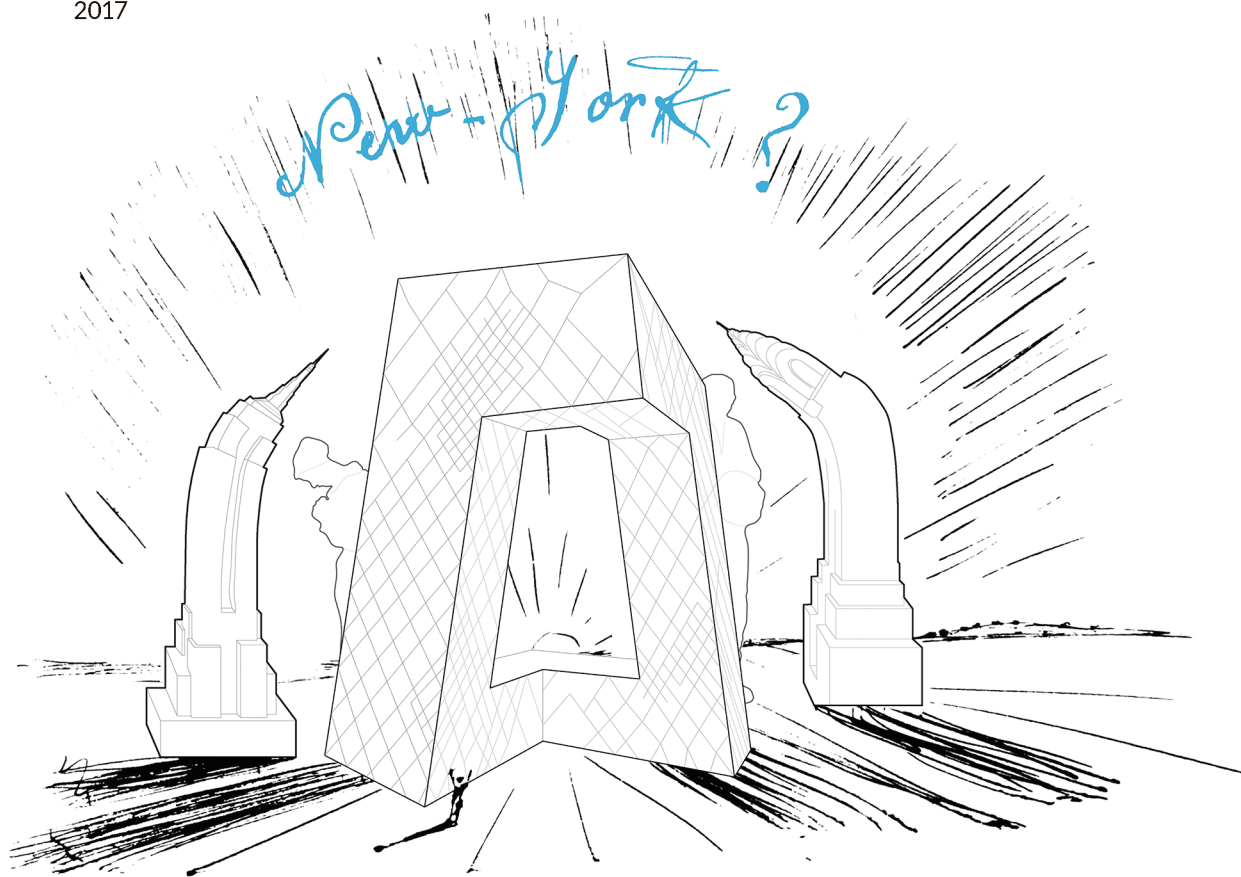
**Ferran Ventura Blanch**

Directores:

José López-Canti

Carlos Tapia Martín

2017



DEL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO DE  
**SALVADOR DALÍ**

EN LA OBRA DE

**REM KOOLHAAS**

CELEBRACIONES Y DESTRUCCIONES EN EL IMAGINARIO COLECTIVO

**DEL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO DE**  
**SALVADOR DALÍ**  
**EN LA OBRA DE**  
**REM KOOLHAAS**

**CELEBRACIONES Y DESTRUCCIONES EN EL IMAGINARIO COLECTIVO**

Tesis Doctoral  
**Ferran Ventura Blanch**

Directores:  
**José López-Canti**  
**Carlos Tapia Martín**

**2017**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS





Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector  
de la Universidad de Sevilla, el día .....

Presidente D. ....

Vocal D. ....

Vocal D. ....

Vocal D. ....

Secretario D. ....

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día .....  
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

Calificación: .....

El presidente

Los vocales

El secretario



Esta tesis  
NO hubiera sido  
posible  
sin  
el apoyo  
de todos.

a MIA Ventura

a Nerea Salas

a mis padres



## AGRADECIMIENTOS

Ante todo creo necesario agradecer a los alumnos que durante los últimos 9 años de docencia vienen soportando mis constantes apuestas por mostrarles un mundo contenido en imágenes delirantes. Gracias a ellos que me han incitado a seguir investigando en un tema que dentro de lo escrupulosamente reglado sería difícil de trasladar a unas mentes en formación.

A todos los que disfrutan con la lectura o con el sueño. A Salvador Dalí y a Rem Koolhaas por nada y por todo.

Agradecer a todo aquel que de alguna forma u otra ha formado parte de la investigación, sabiéndolo o sin saberlo. En especial a las personas que han facilitado las distintas entrevistas realizadas, en especial a Margarita Blanco, Arthur Ovaska, Todd Zwigard, Laurinda Spear. Ha sido imposible concretar una entrevista con Rem Koolhaas.

Fundamental es el aporte de todos los responsables de archivos y los bibliotecarios a los que constantemente he asediado y en algunos casos amenazado para localizar ejemplares que estaban perdidos en el último cajón del almacén más abandonado. En especial a los de la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, de la Escuela de Arquitectura y Bellas Artes de Málaga, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla; la biblioteca del Centro de Estudios Dalinianos; al personal del Canadian Centre for Architecture; a los del Avery Library; y a la biblioteca de Cornell University.

Siempre mostraré mi especial agradecimiento a mis dos directores de tesis, José López-Canti y Carlos Tapia, por su infinita paciencia, su despliegue continuado de materiales y, sobre todo, por la gran confianza en un trabajo arriesgado en continuo estado de ceguera catártica.

Por último, esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin mi familia que me da la vida. Quienes ya no están, pero que están en este documento. Mis padres que posibilitan esa vida. Mis hermanos que la apoyaron a la par. Y mis dos estrellas que la iluminan cada día.

## ABSTRACT

This research aims to unveil a collective imagination that we all have in our subconscious. To awaken a new critical look at architecture, which consciously invokes relationships between related architectures.

A spatial reality will be shown through the representation of a magical place in which the relationship between the buildings, their creator, their spatiality, the balance between each of the authors give shape to the scenography of ideas. It manifests itself as a new representation of the topology of the sexual in architecture.

From this point of view, the aim of this thesis is to demonstrate the validity of the critical Paranoid Method of Salvador Dalí in its application to the interpretation and analysis of architecture. This will be applied to the interpretation of the architecture of Rem Koolhaas, and specifically to his building of China television, CCTV in Beijing. We will work in coexistence with the imaginary plane and the more analytical plane following different paths: Analyze the first works of both authors and see their correspondence with the current reality, and how much of these works is still in force today.

The thesis will therefore have a double character, on the one hand from the monographic point of view of the authors, their books and the paintings in particular; And from the analysis and creative criticism that arise from an architectural panorama in crisis and that allow the constitution of new fields of research for future works.

A first hypothesis is the influence of women on the artist or architect. It is sought to verify that in the case of Dalí as in the Koolhaas the women who have surrounded them throughout their career have had a key position in the development of their work. A second hypothesis, to demonstrate the importance of the publications analyzed The tragic myth of "The Angelus" by Millet and Delirious New York, for the development of future works, being much more influential than the work of art and architecture itself. A third, which reveals how you can identify architecture in one genre or another. And so we try to demonstrate with the application of the MPC that the buildings maintain relations of different natures between them by means of a new magical language for the architecture. And finally, the existence of the secret life of certain architectures, where buildings become actors of a changing landscape. Or on the contrary they move in search of the change of scenery. The animation of the objects and the metamorphosis of the objects in architecture.

## RESUMEN

Esta investigación se propone desvelar un imaginario colectivo que todos tenemos en nuestro subconsciente. Despertar una nueva mirada crítica sobre la arquitectura, que de forma consciente invoque a las relaciones entre arquitecturas afines.

Se mostrará una realidad espacial mediante la representación de un lugar mágico en el que la relación entre los edificios, su creador, su espacialidad, el equilibrio entre cada uno de los autores dan forma a la escenografía de las ideas. Se manifiesta como una nueva representación de la topología de lo sexual en la arquitectura.

Desde este punto de vista, el objetivo que inicia esta tesis es demostrar la vigencia del Método Paranoico crítico de Salvador Dalí en su aplicación a la interpretación y análisis de la arquitectura. Para ello se aplicará a la interpretación de la arquitectura de Rem Koolhaas, y en concreto a su edificio de la televisión China, el CCTV en Beijing. Se trabajará en convivencia con el plano imaginario y el plano más analítico siguiendo distintos caminos: Analizar los primeros trabajos de ambos autores y ver su correspondencia con la realidad actual, y cuanto de esos trabajos sigue vigente a día de hoy.

La tesis tendrá por tanto un doble carácter, por un lado desde el punto de vista monográfico de los autores, sus libros y los cuadros en concreto; y por otro desde el análisis y la crítica creativa que surgen de un panorama arquitectónico en crisis y que permiten la constitución de nuevos campos de investigación para futuros trabajos.

Una primera hipótesis es la influencia de la mujer en el artista o arquitecto. Se busca verificar que tanto en el caso de Dalí como en el Koolhaas las mujeres que les han rodeado a lo largo de su carrera han tenido una posición clave en el desarrollo de su trabajo. Una segunda hipótesis, donde demostrar la importancia de las publicaciones analizadas *El mito trágico de "El ángelus" de Millet* y *Delirious New York*, para el desarrollo de los futuros trabajos, resultando mucho más influyentes que la propia obra de arte y arquitectura. Una tercera, que desvela como se puede identificar a la arquitectura en un género u otro. Y por tanto buscamos demostrar con la aplicación del MPC que los edificios mantienen relaciones de distintas naturalezas entre ellos mediante un nuevo lenguaje mágico para la arquitectura. Y por último, la existencia de la vida secreta de ciertas arquitecturas, donde los edificios se convierten en actores de un paisaje cambiante. O por el contrario se desplazan en búsqueda del cambio de paisaje. La animación de los objetos y la metamorfosis de los mismos en arquitectura.





# ÍNDICE

10	<b>RESUMEN</b>
21	<b>INTRODUCCIÓN</b>
	Preliminares
	Objetivos
	Hipótesis
	Metodología y estructura
	Fuentes
	Abreviaturas
	Primeras definiciones
	Presentación de los edificios (actores)
	Plan
	Esquema de la tesis. Recorridos iconográficos
45	<b>PRIMERA PARTE</b>
	<b>UNO</b>
47	DESCRIPCIÓN DEL FENÓMENO DELIRANTE INICIAL
	<b>DOS</b>
57	DESCRIPCIÓN DE LOS FENÓMENOS SECUNDARIOS PRODUCIDOS ALREDEDOR DE LA IMAGEN OBSESIVA
59	<b>El recuerdo de la infancia</b>
	La picadura de las avispas
	La danza de las libélulas
	El secreto de las hormigas
73	<b>El no acontecimiento</b>
	Lo no acontecido o el anticlímax
	Lo no visible o la invisibilidad
83	<b>La celebración</b>
	El baile de los sueños
	El baile de lo moderno
	El baile de los secretos

89	<b>La seducción</b>
101	<b>El deseo</b>
105	<b>El éxtasis</b>
109	<b>El delito</b>
115	<b>La infidelidad</b>
119	<b>La muerte</b>
123	<b>La destrucción</b>
129	<b>TRES</b>
	CONSIDERACIONES CRÍTICAS DEL FENÓMENO DELIRANTE INICIAL

## 149 **SEGUNDA PARTE**

### **CUATRO**

151	<b>FENOMENOLOGÍA DEL ACONTECIMIENTO</b>
153	<b>El despertar de la sexualidad</b>
159	<b>La esclava blanca</b>
169	<b>El viaje hacia la arquitectura</b>
189	<b>La superficie, puntos calientes</b>
193	<b>El muro de Berlín como arquitectura</b>
197	<b>Exodus, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura</b>
205	<b>La plaza (ciudad) del globo cautivo</b>
215	<b>Complejo de edipo</b>
223	<b>Los cimientos de la razón. La llamada del Surrealismo. Lo femenino</b>
231	<b>En busca del delirio. Las fantasías son posibles en New York</b>
237	<b>La vida secreta de los edificios. Sexo en New York</b>
	Après l'amour
	Flagrant Delit
	Freud Unlimited
255	<b>La vida continúa llena de pequeños placeres</b>
	A Casa
	The birthday party AKA 10 ans Après l'amour
	Superpainting

265	La nueva era es femenina
269	Tres en la cama. Spear House. Miami
277	Hacer el amor en abstracto. Museo del siglo 19. Londres
281	Delirio de Nueva York
287	Escritura vs Arquitectura
299	El cuento de la piscina
305	El palacio de los Soviets
309	Destrucción de la Giralda de Manhattan
313	La huella del pasado
317	Colisión en el Empire State
319	Conquistando la gravedad. La cuerda floja
323	Ampliación del edificio Pan Am
329	La lucha por la altura en OMA
335	Matar al padre. Masacre de ideas
345	La torre dinámica y la torre estática
347	Arquitectura y sexualidad
349	Cuerpos y edificios
353	Parejas antagónicas

## CINCO

355	ACTIVIDAD PARANOICO CRÍTICA EJERCIDA SOBRE LOS FENÓMENOS SECUNDARIOS
357	Imagen inquietante
365	1 2 3
371	Curvatura
377	Loop
381	Viajar
389	Retícula
393	Pentimento
399	Descansar

## TERCERA PARTE

### 403 APÉNDICE

- 405     Flagrant delit. In the act. Story-board de la película
- 419     Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture
- 433     Libro Delirious New York, de Rem Koolhaas
- 443     Cuadro Flagrant Delit
- 449     Cuadro Freud Unlimited
- 453     Libro El mito trágico de “El ángelus” de Millet, de Salvador Dalí
- 461     Cuadro El ángelus de Millet
- 467     Análisis de aparición de los campesinos de El ángelus en la obra  
de Salvador Dalí
- 479     Proyecto CCTV headquarters
  
- 497     Bibliografía
  
- 506     Realidad aumentada





*Conversar es el mejor entrenamiento que puede tener un ser humano para navegar por la incertidumbre.*

Jorge Wagensberg

INTRODUCCIÓN

miércoles mediodía

miércoles 11 de febrero

NOON

INVESTIGACIÓN EN TIEMPO REAL.

TRES EN CONVERSA.

Ferran Ventura Blanch

-arquitecto-

conferencias sobre la cultura arquitectónica contemporánea, curso: 2008-09

E.T.S. de Arquitectura de Sevilla. Aula Manuel Trillo (salón de actos) 12:00h

Cartel conferencia NOON. "Tres en conversa. Investigación en tiempo real", ETSA Sevilla, 11 de Febrero de 2009



## Preliminares

Este trabajo se inició el 9 de Febrero de 2009 cuando se produce un incendio en el edificio del TVCC –Centro Cultural de la CCTV– de Rem Koolhaas. En este momento se empezaron a suceder una serie de imágenes en mi cabeza a través de la provocación de dicho acontecimiento. Comenzaron a brotar un conjunto de contenidos latentes que habían siempre convivido conmigo, pero dicho acontecimiento desencadenó que todos ellos se pusieran en relación y empezaran a construir un argumento para la interpretación de lo que estaba aconteciendo en ese preciso momento en el mundo de la arquitectura.

Es cierto que en 2001 hay un acontecimiento previo a éste y de mucho más calado e importancia para la humanidad, pero mi conocimiento de la arquitectura en ese momento era muy escaso, solamente hacía dos años que había iniciado mis estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

En 2009 vio la luz el trabajo que precede a éste, *Miradas excéntricas. Genealogías forzadas, sumideros urbanos y ciudades extremas*, y que en teoría es germen del mismo, presentado como trabajo fin de máster en el Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles de la misma universidad.

Ese mismo día 9 de Febrero de 2009 recibo una llamada de Carlos Tapia –en ese momento subdirector de Cultura de la ETSAS– invitándome a dar una conferencia en el espacio NOON de la escuela ya que le ha fallado un conferenciante a última hora y necesita un sustituto para cubrir dicha conferencia. Una conferencia que había que impartir dos días después, el día 11 de Febrero. Por las prisas, él me propone que exponga la investigación que en ese momento estoy realizando sobre *Miradas excéntricas*, ya que lo tengo todo bastante armado y no me resultaría difícil de montar en modo conferencia. A lo cual respondo con gratitud y esperando estar a la altura del resto de ponentes. Inmediatamente me viene a la cabeza que en primera instancia tengo que cumplir el cometido que me realiza Carlos, pero siento la necesidad de contar todo aquello que me estaba sucediendo en ese momento tras el conocimiento de la noticia. Me veo en obligación de explicar el motivo de que ese edificio se esté destruyendo de forma inesperada. Éste es el momento que puedo considerar arranca esta tesis. Puedo entender así que el tema ya me había elegido a mi y que no era casual esa llamada de Carlos sino que era el aliciente para desencadenar la ilusión de construir el discurso que me llevaría hasta hoy ocho años después de aquella charla.

La conferencia se titularía *Tres en conversa. Investigaciones en tiempo real*<sup>1</sup> y en ella intervendrían de forma activa en modo conversación, José López-Canti y el mismo Carlos Tapia, ambos directores de esta tesis. Me parecía relevante relatar el acontecimiento y ponerlo a discusión del público, se convirtió en una reunión de tesis en abierto entre el doctorando y sus directores dentro del salón de actos de la escuela. Una tesis doctoral abierta en abierto.

A partir de ese momento ya empecé a investigar sobre las dos figuras que empezaban a ocupar una *cabeza llenar de nubes*, Salvador Dalí y Rem Koolhaas. Momento en el que doy un giro de 180 grados a la investigación centrándola en este acontecimiento y los autores aquí implicados. Aunque no me interesaba lo más evidente de ambos, es decir los cuadros de uno o los edificios del otro. Sino lo que más alimentaba mi sed eran sus textos, o más que sus textos el contenido latente que hay en ellos, los secretos que esconden y las conexiones establecidas entre ellos. Los tentáculos que salen de cada uno y las reservas que se va quedando el autor intentando borrar todo rastro que queda por el camino.

---

[ 1 ] Puede verse la conferencia online en la plataforma Obiter de la ETSA Sevilla.  
<http://obiter.us.es/>

## Objetivos

De ambos autores ya está prácticamente todo dicho hasta ahora, se han escrito innumerables artículos sobre ellos, cientos de tesis doctorales desde todos los puntos de vista posibles. Ambos han escrito sus trabajos y sus vidas, de alguna forma sus libros son autobiográficos; en el caso de Dalí de forma directa contando su *Vida secreta* y en el caso de Koolhaas repasando todos los tamaños que componen su obra *S,M,L,XL*. Así que no me interesaba tanto sus obras, sino que mi interés radicaba en desgranar ese contenido latente que se esconde en todas ellas y que me lleva a pensar en una vida oculta en la arquitectura. Para ello, se creará un universo ficticio con un contenido alejado de la percepción habitual que nos ayudará a construir la realidad de los acontecimientos. En palabras de Koolhaas: *... he descubierto que el verdadero sentido de la arquitectura hay que buscarlo en sitios que no sean el camino oficial.*<sup>2</sup>

Se mostrará una realidad espacial mediante la representación de un lugar mágico en el que la relación entre los edificios, su creador, su espacialidad, el equilibrio entre cada uno de los autores dan forma a la escenografía de las ideas, se manifiesta como una nueva representación de la topología de lo sexual en la arquitectura.

Desde este punto de vista, el objetivo que inicialmente arranca esta tesis es demostrar la vigencia del Método Paranoico-Crítico (MPC) en su aplicación a la interpretación y análisis de la arquitectura. Se trabajará en convivencia con el plano imaginario y el plano más analítico siguiendo distintos caminos: Analizar los primeros trabajos de ambos y ver su correspondencia con la realidad actual, y cuanto de esos trabajos sigue vigente a día de hoy; desvelar la importancia de la figura de la mujer en la vida de ambos, por tanto, la influencia de lo personal en el campo profesional; demostrar que los edificios tienen género; analizar las publicaciones de ambos en sus distintas versiones.

La investigación tendrá por tanto un doble carácter: Por un lado desde el punto de vista monográfico de los autores y los cuadros en concreto; y por otro desde el análisis y la crítica creativa que surgen de un panorama arquitectónico en crisis y que permiten la constitución de nuevos campos de investigación para futuros trabajos.

Divertirse es parte fundamental para la arquitectura. Esta investigación se afronta con una clara motivación hacia la cultura del entretenimiento y espectáculo. Esta diversión tiene una vinculación inmediata con el aprendizaje y la transmisión del conocimiento a través de la docencia. La investigación ha

---

[ 2 ] Publicado por primera vez en revista Arch+ n: 86, Agosto 1986. Publicado en castellano en Quaderns d'arquitectura i urbanisme 175, 1987, p.100.

sido compartida desde su punto inicial con toda la comunidad universitaria para hacerla participe del proceso de disfrute con el argumento aquí planteado. Al igual que en la docencia, dicha incitación a divertirse y disfrutar se aplica al proyecto de arquitectura. La propuesta que realizan Dalí y Koolhaas a lo largo de todo lo que aquí presentamos tiene que ver con el divertimento en potencia.

El proceso es el camino hacia la diversión, de esta forma la tesis apuesta por el proceso frente al desarrollo de un apartado conclusivo. Buscamos la invitación a disfrutar frente a la concreción de una conclusión inmediata. Se transita desde el carácter autobiográfico de algunos apartados con las primeras intuiciones infantiles, hasta el desvelamiento del género de una arquitectura ya madura. Así no se busca una conclusión o el descubrimiento de algo definitivo sino que nos aventuramos en un viaje a través de las diversas posibilidades de acercamiento y lectura del texto. Aquí entra en funcionamiento la capacidad crítica de cada lector, desde la perspectiva, mirada y actitud con que lo afronte. En definitiva parafraseando a Roland Barthes:

*La propuesta del análisis estructural no es la verdad del texto sino su plural, por lo tanto el trabajo no puede consistir en partir de las formas para percibir, esclarecer o formular contenidos, sino por el contrario, disipar, extender, multiplicar, movilizar los primeros contenidos bajo la acción de una ciencia formal. (Barthes, 1987: 28)*

## Hipótesis

Se plantean cuatro hipótesis inicialmente que se irán afirmando a lo largo de la investigación. Una primera hipótesis es la influencia de la mujer en el artista o arquitecto. Se busca verificar que tanto en el caso de Dalí como en el Koolhaas las mujeres que les han rodeado a lo largo de su carrera han tenido una posición clave en el desarrollo de su trabajo. En el caso de Koolhaas sin la(s) cual(es) nada hubiera sido posible.

Una segunda hipótesis, donde demostrar la importancia de las publicaciones analizadas *El mito trágico de "El ángelus" de Millet* y *Delirious New York*, para el desarrollo de los futuros trabajos, resultando mucho más influyentes que la propia obra de arte y arquitectura.

Una tercera, que desvela como se puede identificar a la arquitectura en un género u otro. Y por tanto buscamos demostrar que los edificios mantienen relaciones de distintas naturalezas entre ellos mediante un nuevo lenguaje mágico para la arquitectura.

La imagen del doble espectral en el espejo convertida en la reproducción de la copia arquitectónica.

Y por último, la existencia de la vida secreta de ciertas arquitecturas, donde los edificios se convierten en actores de un paisaje cambiante. O por el contrario se desplazan en búsqueda del cambio de paisaje. La animación de los objetos. Desde este punto de vista se parte de la premisa que el edificio del CCTV estaba asentado en lo más recóndito de la naturaleza urbana de Manhattan. Son la esencia de la lucha por la altura. La reformulación que realiza Koolhaas de la historia del rascacielos se construye como edificio. Se apropia de los edificios más emblemáticos de la gran manzana para construir la unión de ambos. Una unión que solo podía ser sellada mediante el lazo (loop) del amor.

Seguramente equivocados para la ortodoxia crítica, pero bajo mi punto de vista delirante, definitivamente esta tesis desvela que el CCTV es el gran proyecto irónico de Koolhaas. Es un proyecto formal desde todos los puntos de vista, un formalismo intelectual basado en el Método Paranoico-Crítico de Dalí.

## **Metodología y estructura**

La estructura del documento está formada por tres bloques principales con un apéndice descriptivo. Dentro de cada uno se incluyen distintos capítulos ordenados según la línea argumental de la tesis, por tanto no corresponden en todos los casos a un orden cronológico ni monográfico. Estos capítulos conforman la estructura principal de la tesis.

Los tres bloques principales se dividen en cinco apartados:

El primer bloque se organiza en tres apartados que establecen a modo de introducción, un marco teórico donde se desvela la interpretación paranoico crítica del fenómeno estudiado: En el apartado UNO se describe el fenómeno delirante inicial; en el DOS se narra la historia del acontecimiento a modo de ensayo, desvelando el contenido; en el TRES se establecen las primeras relaciones delirantes sobre el fenómeno inicial.

El segundo bloque, constituye el cuerpo más denso y de interés para la investigación del trabajo: En el apartado CUATRO se desmenuza cada micro-historia dentro de la historia; y el CINCO, relaciona todas las historias construyendo el argumento crítico de interpretación del acontecimiento. En el mismo se puede encontrar lo que esta tesis arroja sobre el fenómeno estudiado.

En general el documento supone una simplificación de la compleja trayectoria de Salvador Dalí y Rem Koolhaas. En el caso de Dalí nos hemos centrado en estudiar todo aquello que

tiene relación con el MPC. Mientras que en el de Koolhaas se ha trabajado la relación con la edificación en altura. Un recorrido muy acotado en su obra pero nos permite reflejar su trayectoria y sus referentes, como han sido: la influencia alemana con el Muro de Berlín, el constructivismo ruso con Ivan Leonidov, el contexto que supuso la *AA School* como laboratorio de experimentación en su formación como arquitecto, y en su trayectoria como docente, igualmente su estancia estadounidense en Cornell y el IAUS, y por último la fundación de OMA como laboratorio para llevar a cabo todas sus teorías arquitectónicas.

Regularmente aparecerá de forma repetida y sin conexión aparente determinadas sorpresas y descubrimientos, que nutren al argumento principal a modo de destellos que encienden la llama del acontecimiento, permitiendo al lector generarse su propia lectura. En capítulos siguientes se irán desvelando los argumentos que las construyen.

La fenomenología propone una mirada que relaciona una serie de fenómenos desde distintos puntos de vista, que aportan contenido al fenómeno delirante inicial. Este aspecto fenomenológico arroja luz sobre acontecimientos reales producidos a lo largo de la historia de la arquitectura y la sociedad en general, para hacer comprensible dicho fenómeno inicial.

Se ha buscado no entorpecer excesivamente el hilo conductor del texto mediante la incorporación de notas al pie de página ni llamadas innecesarias. Las citas aparecen, siempre que ha sido posible, incorporadas al propio texto.

Proponemos por tanto una lectura ágil y liberada de todo prejuicio. Una lectura que invita a la liberación de la rigidez de un documento de este tipo. Buscamos despertar acuerdos y desacuerdos en una nueva metodología de la interpretación arquitectónica actual, abrir nuevas ventanas de experimentación y romper cajones estancos. Bajo este punto de vista se proponen distintos recorridos-lecturas para que el lector se pueda configurar el itinerario más adecuado a su perfil.

Dentro de la escritura de la investigación se pueden apreciar distintas voces que narran su mirada y que pueden llegar a despistar al lector. El lector está invitado a ir descubriendo los acontecimientos y los actores a modo que recorre el texto en todas sus dimensiones. Está escrito en forma de “estructura perspectivista”, mostrando versiones diferentes de una misma historia, a la que le ponen voz los personajes que crean el acontecimiento. Dentro de esas voces se manifiesta en algunos casos el carácter autobiográfico de esta reflexión. Es inevitable desligarse y no despegarse ante un documento de este tipo, abriéndose en carnes para poner a disposición de la investigación lo más recóndito del ser.

## Fuentes

Para la elaboración de esta tesis se han realizado estancias de investigación internacionales en distintas instituciones que han ido configurando el archivo documental de la tesis y que son las que han aportado gran parte de información que a continuación se muestra.

- *Canadian Centre for Architecture (CCA), Montreal (Canadá)*: Una de las aportaciones más valiosas para este texto, se tuvo acceso al cuadro original *Flagrant Delit* (objeto principal de la investigación) de Madelon Vriesendorp, que se pudo analizar con detenimiento. Acceso al cuadro original *Freud Unlimited*. Se consultaron gran cantidad de libros sobre Koolhaas, destacando la consulta de unos impecables ejemplares de la primera edición de *Delirious New York* posibilitando el análisis y la comparativa de los dos originales de *Delirious New York* en su versión inglesa y francesa, igualmente se consultaron todas las versiones publicadas de la segunda edición en distintos idiomas. Se revisaron todos los catálogos de exposiciones realizadas por el CCA sobre la obra de Koolhaas. Se consultó el archivo de tesis doctorales depositadas en el CCA. Se consultaron los archivos originales de Cedric Price y de John Hedjuk. Se consultaron los archivos originales del IAUS y una gran exposición sobre el IAUS en dicha institución.

- *Centro de estudios dalinianos, Fundación Gala-Salvador Dalí (CED), Figueras (Girona, España)*: Otra de las principales aportaciones a esta tesis, donde se tuvo acceso a todos los ejemplares originales de las publicaciones de Dalí, destacando la primera edición de 100 ejemplares del libro objeto de esta tesis *El mito trágico de "El ángelus" de Millet*, un ejemplar intacto que conserva todos los collages y postales utilizados por Dalí. Se tuvo acceso a todo el fondo documental del archivo, con publicaciones en periódicos y en libros desde 1929. Se consultaron gran cantidad de libros sobre Dalí, muchos de ellos libros inéditos, que no han llegado a ver la luz. Se visitó el Museo de Dalí en el mismo edificio, donde se pudieron contemplar gran cantidad de las obras analizadas en esta investigación.

- *Cornell University, Ithaca (EEUU)*: Se tuvo acceso a todos los documentos académicos de Oswald Mathias Ungers cuando estaba como director y docente en la Escuela de Arquitectura. Así como Rem Koolhaas que estaba impartiendo docencia en la misma Universidad. Se consultó el archivo de tesis doctorales realizado en dicha institución.

- *Avery Columbia, New York (EEUU)*: Se trabajó con distintos documentos originales de los edificios emblemáticos de New York, planimetría, fotografías, maquetas. Así como se tuvo acceso a gran cantidad de material publicado en todo el mundo en relación a los edificios de New York y de la obra de Rem Koolhaas-OMA.

- *Office for Metropolitan Architecture. OMA Rotterdam (Holanda)*: Donde se localiza todo el archivo documental de Rem Koolhaas - OMA, desde sus inicios en el año 1975 hasta hoy.

- *FRAC Centre, Fonds Regional d' Art Contemporain de la Région Centre, Orléans (Francia)*: En su colección encontramos la primera versión del cuadro original *Flagrant Delit* (objeto principal de esta investigación) que se pudo analizar con detenimiento.

- *Netherlands Architecture Institute (NAI), Rotterdam (Holanda)*: Se tuvo acceso a documentación gráfica original de la oficina de Rotterdam, y mucha documentación de prensa del estudio. Se consultaron gran cantidad de libros sobre Koolhaas.

- *Archivo personal estudio Todd Zwigard (Socio Simon Ungers, UKZ Design), Skaneateles (EEUU)*: Se consultó el archivo personal del antiguo socio de Simon Ungers que rescató todos los planos originales y documentos del estudio de la destrucción del mismo por la caída de las Torres gemelas. Aquí se pudieron consultar toda la planimetría original inédita de la ampliación del edificio de la Pan Am. Así como realizar una extensa entrevista con Todd sobre la vida y obra de Simon en relación con Koolhaas.

Otra de las grandes bases documentales que han aportado contenido son distintas exposiciones sobre la materia a tratar. Se han visitado una serie de exposiciones para la configuración de esta tesis, destacando las siguientes:

- Content (Berlín) 2004
- Dalí cultura de masas 2004
- The world of Madelon Vriesendorp (AA Londres) 2008
- Climp, Stamp, Fold (Barcelona) 2009
- First Works: Emerging Architectural Experimentation of the 1960s and 1970s (AA Londres) 2009
- Architecture on Film: The White Slave / 1, 2, 3 Rhapsody (Barbican Londres) 2009
- OMA Book Machine (AA Londres) 2010
- Cronocaos (Venecia) 2010
- OMA/Progress (Barbican Londres) 2011



- Dalí Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas (Madrid) 2012
- Museo Fundación Gala Salvador Dalí (Figueres) 2013
- Casa de Dalí (Cadaqués) 2013
- Elements (Venecia) 2014
- 1000 m2 de arquitectura y deseo (Barcelona) 2016

Se han consultado las bibliotecas de distintas universidades destacando:

- Biblioteca Pública de New York
- Fine arts Library, Cornell University
- Canadian Centre for Architecture
- Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University
- AA School Library, Photolibrary & archive
- Barlett High School Library
- TUE Eindhoven Library
- Netherlands Architecture Institute
- Centro de estudios dalinianos
- Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña
- Centro documentación Museo Reina Sofía
- Biblioteca Bellas Artes y Arquitectura de Málaga
- Biblioteca Escuela de Arquitectura de Sevilla
- Biblioteca Escuela de Arquitectura de Madrid
- Biblioteca Escuela de Arquitectura de Barcelona
- Biblioteca Escuela de Arquitectura del Vallés

Un recurso fundamental han sido las bases de datos de archivos de distintas instituciones para la consulta de conferencias online, destacando las de la AA School y The Berlage Institute.

Se han realizado diversas entrevistas a colaboradores, amigos y cercanos a los personajes objeto de estudio que irán apareciendo a lo largo del presente documento a modo que el texto las vaya necesitando.

Todo el trabajo está escrito en la tipografía *Celeste* que facilita la lectura. Los textos de agradecimientos, resumen, apéndice y bibliografía, así como los títulos han sido redactados con *Neutra Text TF* para diferenciarlos del texto principal.

De la misma forma todo el documento utiliza solo el color negro. El color se utiliza para destacar algún elemento importante en el texto, como sucede en los esquemas e ideogramas donde se incorpora el color Celeste.

Aunque se han manejado las versiones originales de *Delirious New York*, por facilidad de localización todas las citas se referenciarán a la paginación de la edición española *Delirio de Nueva York*, editada por Gustavo Gili en 2004.

Lo mismo sucede con el libro *El mito trágico de “El ángelus” de Millet*, las notas están referidas a la publicación más difundida editada por Tusquets editores.

En el resto de libros manejados se puede consultar en bibliografía la procedencia de las citas.

En el documento se incorporan imágenes en Realidad Aumentada, en las cuales se incluyen formatos de video para comprender ciertos espacios del texto. Para poder visualizarlas es necesario instalarse la aplicación para dispositivos móviles Aurasma, así se pueden visualizar en un smartphone. Las imágenes que incluyen Realidad Aumentada se encuentran identificadas con un símbolo de teléfono móvil. Posicionando el teléfono sobre la imagen con la aplicación Aurasma abierta se reproducirá el video añadido. Al final de este documento pueden verse las instrucciones para instalar dicha aplicación y el funcionamiento de la misma.

## **Abreviaturas**

En algunos casos se han utilizado abreviaturas para reducir el texto, las más comunes son:

AA: Architectural Association, School of Architecture

CB: Edificio Chrysler

CCA: Canadian Centre for Architecture

CCTV: Edificio Sede central de la televisión China

DNY: *Delirious New York*

EMTAM: *El mito trágico de “El ángelus” de Millet*

ES: Edificio Empire State

FDI: Fenómeno delirante inicial

FRAC: Fonds Regional d'Art Contemporain de la Région Centre

FS: Fenómenos secundarios

FVB: Autor de la Tesis doctoral, Ferran Ventura

IAUS: Institute of Urban Studies

MPC: Método paranoico-crítico

MV: Madelon Vriesendorp

OMA: Office for metropolitan Architecture

RC: Edificio Rockefeller Center

RK: Rem Koolhaas

SD: Salvador Dalí

TVCC: Centro Cultural de la Televisión China

WTC: World Trade Center - Torres gemelas

## Primeras definiciones de partida

### *Acontecimiento*

Para Slavoj Žižek (2014), un acontecimiento es un punto de inflexión radical invisible, que modifica todo el campo donde se evidencia. Algo que surge de la nada en apariencia pero que está premeditado. Se encarga de reconfigurar el presente y habilitar el soporte para la construcción de un futuro latente. Un encuentro sexual es un acontecimiento del amor, si éste provoca la transformación de la vida de los amantes. El cuadro *Flagrant Delit* desvela el acontecimiento que modificará las reglas de la arquitectura que conocemos.

En este texto el acontecimiento principal que desencadenará el fenómeno delirante inicial es el incendio del edificio del Centro Cultural de la CCTV –el TVCC– diseñado por Rem Koolhaas y Ole Scheeren, acontecido el lunes 9 de Febrero de 2009.

### *Método paranoico crítico*

Desarrollado por Dalí en su libro *El mito trágico de “El ángelus” de Millet*, donde reconoce la actividad paranoica del pensamiento. Es un proceso de pensamiento activo donde se generan simulacros a partir de imágenes producidas en el subconsciente, que tienen la capacidad de transformar la realidad psíquica. Son imágenes que están conectadas a la imagen real de un objeto. Una vez producida la asociación en primera instancia, ésta se repite de forma obsesiva. Se crea así la imagen doble, imágenes que tienen doble significado, para la misma forma desarrollan dos vidas distintas. Esta actividad que introduce el paranoico tiene la capacidad de cambiar la percepción de los otros.

### *Imagen obsesiva*

Es la imagen que se aparece de forma inconsciente y obsesiva en el paranoico tras apreciar un acontecimiento violento, que irrumpe dotando de una nueva vida. La imagen puede ser cualquier elemento: un cuadro, un acontecimiento, una idea, un objeto. La importancia radica en el carácter enigmático que tiene la misma y que sirve para desvelar el contenido latente en la realidad adormecida.

### *Fenómeno delirante inicial*

Se describe este momento como el instante en que aparece por primera vez, de forma violenta, la imagen obsesiva, inicialmente de forma inconsciente, sobre la que se podrá aplicar el método paranoico crítico. Esta imagen ya en su inicio viene acompañada de una idea enigmática y turbadora a la que se le incorpora credibilidad con los fenómenos delirantes secundarios.

En esta tesis este estadio delirante inicial es el acontecimiento del incendio del TVCC en Beijing. Desde que se manifiesta el mismo, la imagen real queda anclada al fenómeno delirante de forma instantánea.

### *Fenómenos secundarios*

Estos fenómenos consisten en la reaparición continuada de la imagen obsesiva en distintos objetos, acciones, edificios o ideas. Distintos acontecimientos de la vida urbana que están impregnados de esta imagen obsesiva que irá desvelándose a modo que la ponemos en carga y se vincula con el fenómeno delirante inicial. No es una actividad automática, sino que es provocada por la acción crítica sobre ellos mismos.

### *Imagen inquietante*

Aparición que se le mostró a Dalí (1963: 173) mientras remaba haciendo un sobreesfuerzo en Cadaqués. La manifestación consiste en una forma blanca iluminada por el sol, alargada, cilíndrica, con los extremos redondeados, ofreciendo varias irregularidades. Su contorno está erizado de pequeños bastoncillos negros, que parecen estar en suspensión en todos los sentidos, como bastones flotantes.

Posteriormente se le aparecería de forma espontánea como una imagen delirante observando el cuadro de Millet, causándole esto una gran angustia que le llevaría a ver el contenido latente del cuadro. Él la denominó como imagen instantánea asociada a *El ángelus*. Esta imagen aparece en muchos cuadros de Dalí que iremos viendo, acompañando a otras muchas figuras de su universo, generalmente desvelando alguna premonición.

En esta investigación la imagen que se le apareció a Dalí se asocia al *Cuento de la piscina* de Rem Koolhaas. La piscina para Koolhaas es esa imagen que siempre ha usado para fertilizar su presente. Una imagen inquietante que cada vez que aparece en sus proyectos desestabiliza lo que acontece a su alrededor.

### *El mito trágico de “El ángelus” de Millet*

Libro escrito por Salvador Dalí entre 1932 y 1935. El manuscrito desapareció en 1941 cuando abandonó la ciudad francesa de Arcachon. En 1963 fue reencontrado y publicado por Jean-Jaques Pauvert en Francia.

En el libro se describe: el funcionamiento del Método paranoico-crítico inventado por Dalí; el análisis de mito (trágico) de la muerte del hijo y de la mujer castradora en el arte; la hipótesis de que Millet era un gran dibujante de carga erótica.

### *El ángelus*

Cuadro del pintor realista Jean Francois Millet pintado entre 1857 y 1859. Es el cuadro principal objeto de análisis por Dalí en su mito trágico, y cuadro fundamental para desencadenar el fenómeno delirante inicial en esta investigación. En el cuadro aparecen dos campesinos a la hora del crepúsculo dando gracias al ángelus por la recolecta de alimento diario. Ya estudiaremos como Dalí le dotó de nuevas connotaciones sexuales y no sería un cuadro tan bucólico.

### *Flagrant Delit*

Cuadro principal de esta tesis junto con el cuadro anterior de Millet. Se trata de un dibujo realizado por Madelon Vriesendorp en 1975, donde aparecen representados en la cama de una habitación de hotel, los dos edificios más simbólicos de New York; el Empire State y el Chrysler descansan sobre la cama tras una intensa noche de sexo. Tras la puerta medio abierta aparece un tercer edificio que representa la modernidad, el Rockefeller Center. Es la imagen que acabó ilustrando la portada del libro *Delirious New York* de Rem Koolhaas en 1978.

### *Rascacielos*

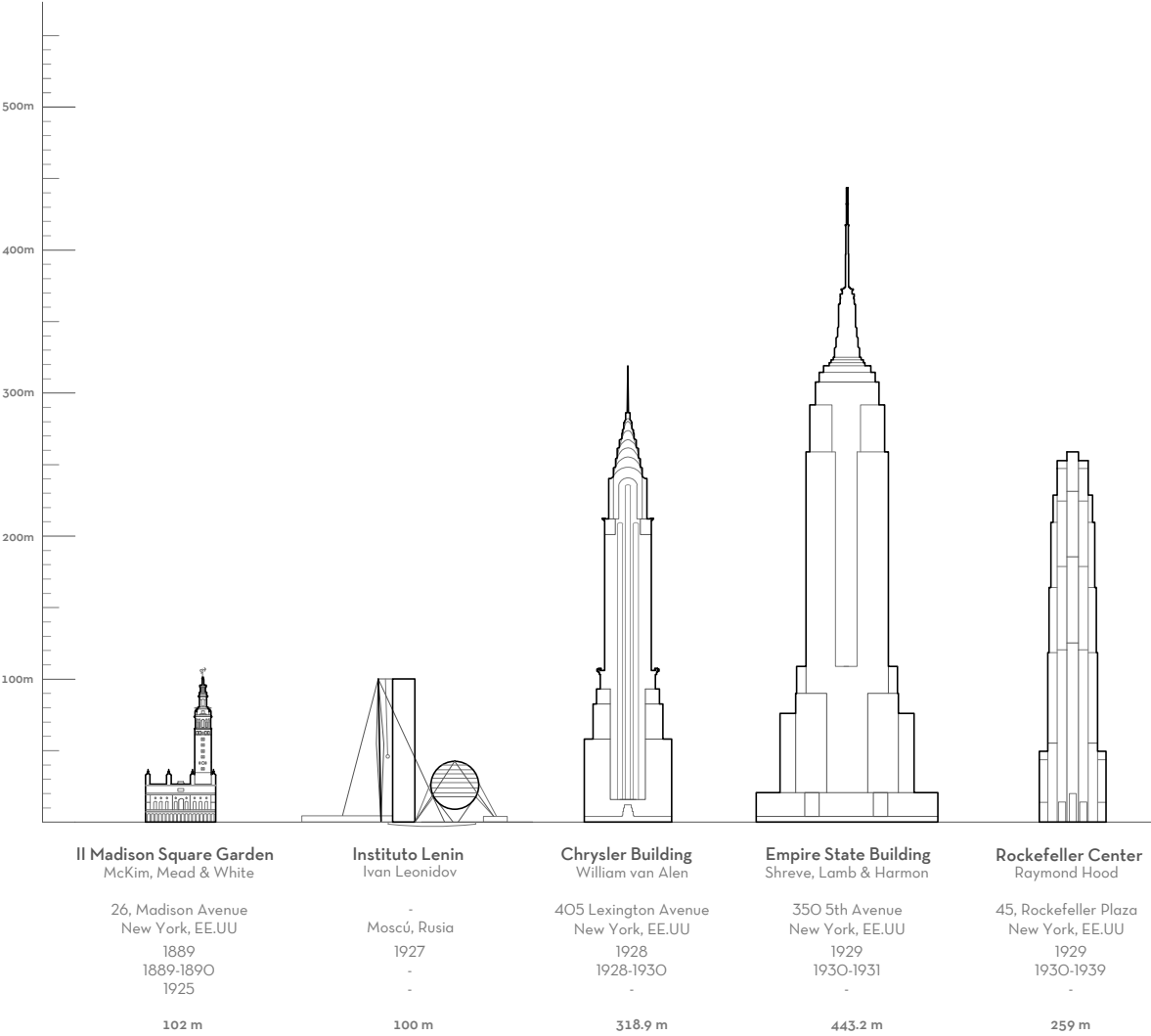
Para Michel Leiris (1930: 433), *Rascacielos. Como todo lo que está dotado de valor exótico, los altos buildings americanos se prestan, con una insólita facilidad, al juego tentador de las comparaciones. La más inmediata es sin duda la que transforma estas construcciones en modernas Torres de Babel. Pero por vulgar que sea tal identificación, tiene sin embargo el interés (en razón de su misma inmediatez) de confirmar el contenido psicoanalítico de la expresión rascacielos (gratte-ciel).*

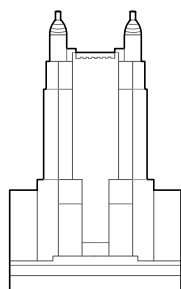
*Una de las muchas versiones de la historia de la lucha del hijo contra el padre es la historia bíblica relativa a la construcción de la Torre de Babel. Al igual que en el mito de los Titanes, se encuentra la prueba de escalar el cielo –es decir para destronar al padre, para aprovechar su condición de hombre, la castración del hijo por su padre, su rival. Pero por lo demás el acoplamiento azaroso de estas dos palabras, el verbo rascar (gratter) por una parte y el sustantivo cielo (ciel), evoca en seguida una imagen erótica, donde el building, el que rasca, es un falo más neto todavía que la Torre de Babel y el cielo que es rascado –objeto ansiado de dicho falo–, la madre deseada incestuosamente, como sucede con todos los ensayos de raptó de la virilidad paterna.*

En Dalí (1942: 359), *la poesía de Nueva York no es la de un práctico edificio de concreto que rasca el cielo; la poesía de Nueva York es la de un gigantesco órgano multitubular de marfil rojo –no rasca el cielo, resuena en él, y resuena en él con el compás de la sístole y diástole de los cánticos viscerales de la biología elemental.*

# Perfil de presentación de los edificios (Actores)

Nombre  
Autor  
  
Dirección  
Ciudad / País  
Año Proyecto  
Año Construcción  
Año Destrucción  
  
Altura

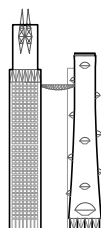




**Waldorf Astoria**  
Schultze-Weaver

301 Park Avenue  
New York, EE.UU  
1929  
19230-1931  
-

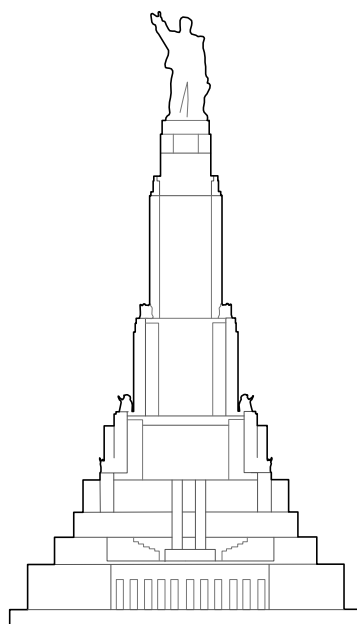
191 m



**Dom Narkomtiazhprom**  
Ivan Leonidov

Red Square  
Moscú, Rusia  
1933  
-  
-

140 m



**Palacio de los Soviets**  
Boris Iofan

Ulitsa Volkhonka, 15  
Moscú, Rusia  
1934  
1937-1941  
1941-1953

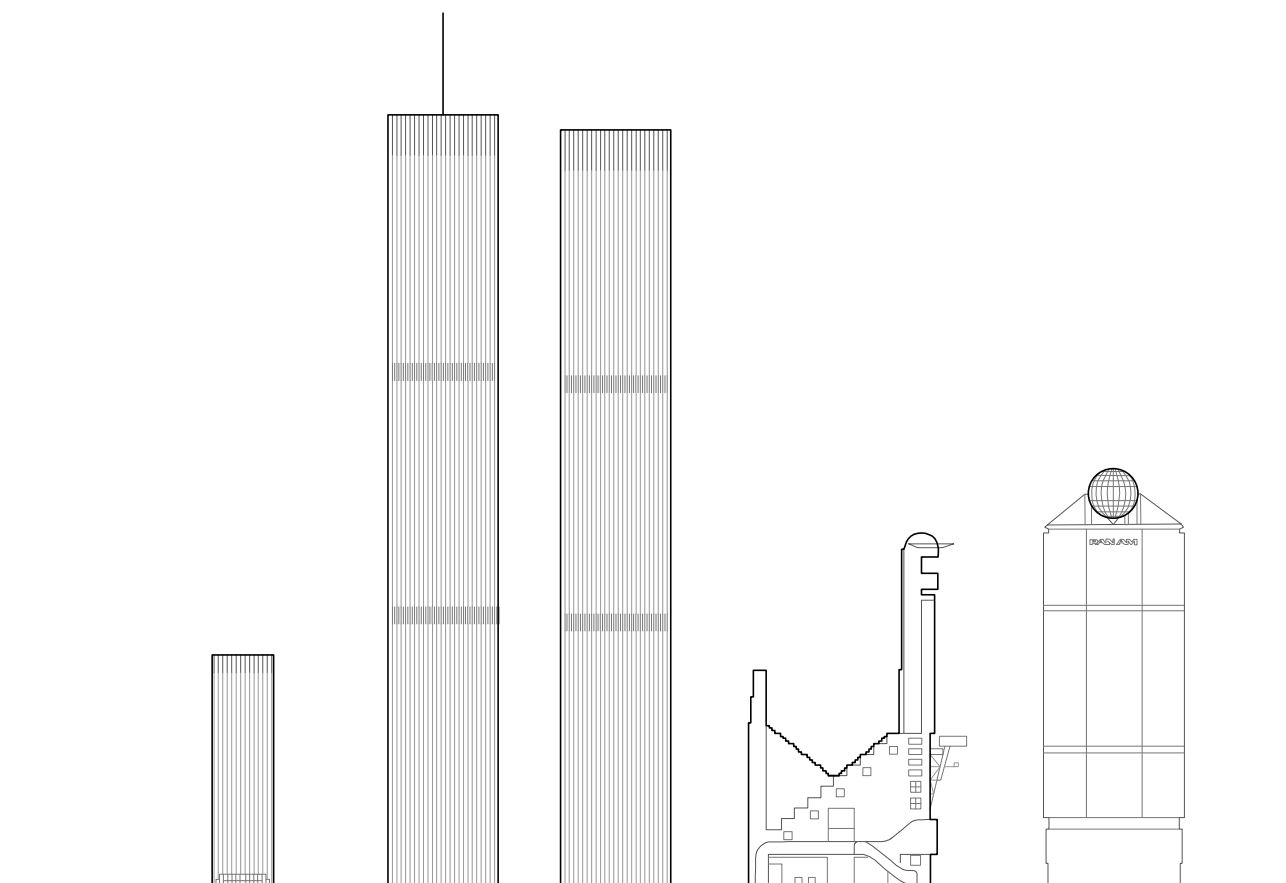
416 m



**860-880 Lake Shore Drive**  
Mies Van der Rohe

S Lake Shore, Dr  
Chicago, EE.UU  
1948  
1949-1950  
-

92 m



**Seagram Building**  
Mies Van der Rohe, Philip Johnson

375 Park Avenue  
New York, EE.UU  
1954  
1954-1958  
-

157 m

**Torres Gemelas, WTC 1 y WTC 2**  
Minoru Yamasaki

285 Fulton St  
New York, EE.UU  
1960  
1966-1975  
2001

526 m

**Hotel Sphinx**  
OMA - Rem Koolhaas

W 47th St  
New York, EE.UU  
1975-1976  
-  
-

240 m

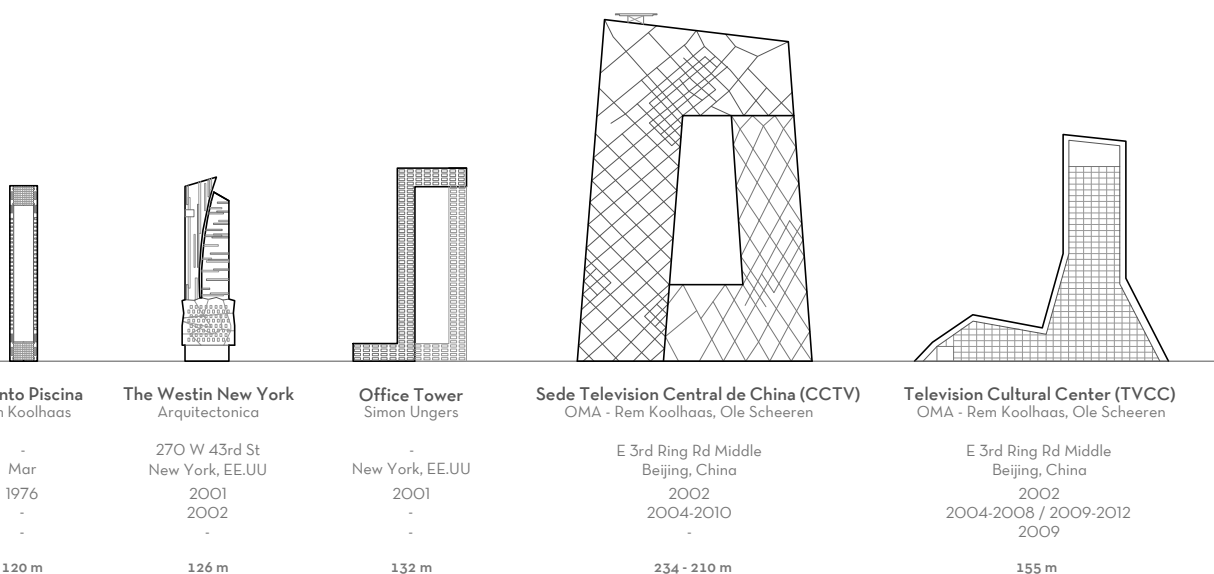
**Ampliación Pan Am (MetLife)**  
Simon Ungers

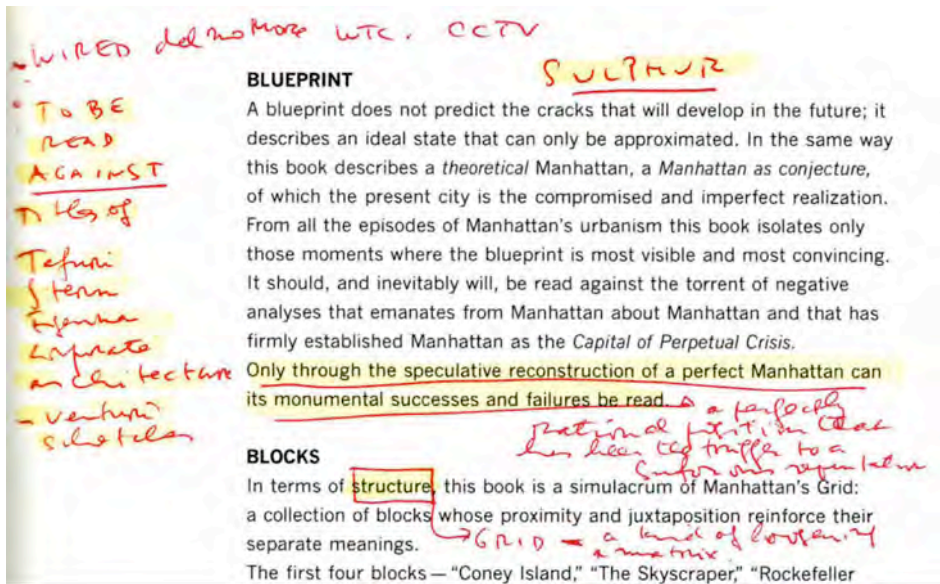
200 Park Avenue  
New York, EE.UU  
1982  
-  
-

246 + 50 m

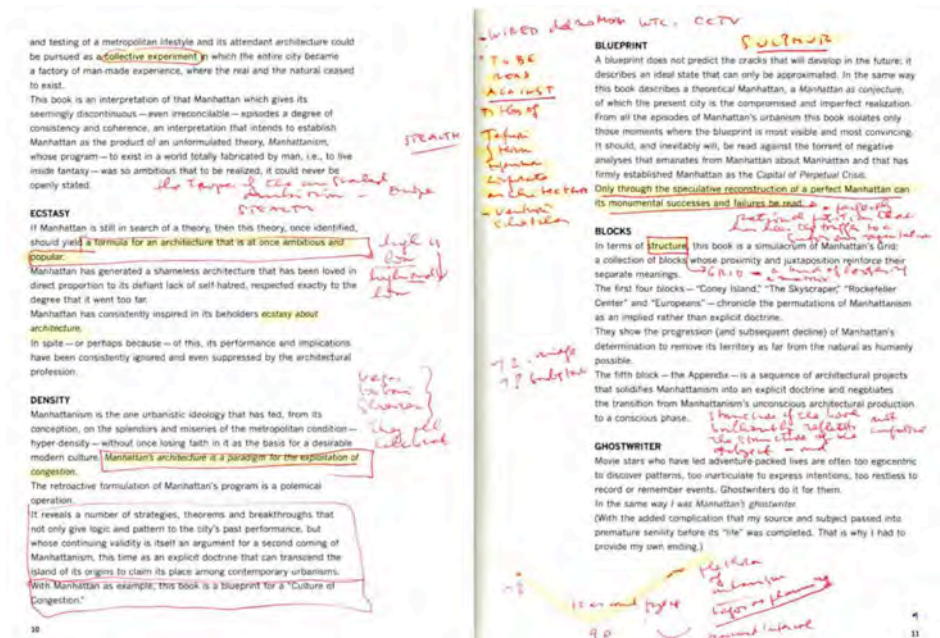
**Cuenca**  
Rem Koolhaas







Extracto de la página de Delirious New York con anotaciones manuscritas de Rem Koolhaas para la conferencia Supercrit #5



Páginas 10 y 11 de Delirious New York con anotaciones manuscritas de Rem Koolhaas para la conferencia Supercrit #5

## Plan

En la Introducción del libro *Delirious New York* de Rem Koolhaas aparece un apartado titulado *Plan*, sobre el cual Koolhaas dibuja una serie de notas para la conferencia que imparte en 2006 sobre *Delirious New York* para *Supercrit* <sup>3</sup> en la University of Westminster de Londres.

*Un plan no predice las fisuras que se producirán en el futuro, sino que describe un estado ideal al que solo podemos aproximarnos.*

*Del mismo modo, este libro describe un Manhattan teórico, un Manhattan como conjetura, del que la ciudad actual es una realización imperfecta y de compromiso. De todos los episodios del urbanismo de Manhattan, este libro aísla tan solo esos momentos en los que el plan resulta más visible y más convincente; debería leerse –e inevitablemente se leerá– en contraste con el torrente de análisis negativos que emanan de Manhattan sobre sí mismo y que lo han consagrado decididamente como la capital de la crisis perpetua. Sólo mediante la reconstrucción especulativa de un Manhattan perfecto pueden interpretarse sus monumentales éxitos y fracasos. (Koolhaas, 1978: 11)*

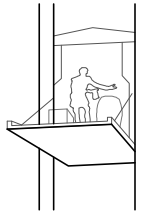
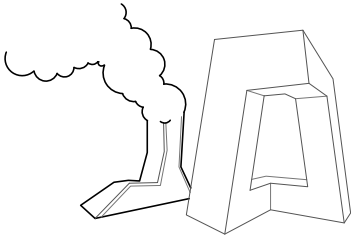
## Esquema de la tesis

A continuación se presenta el esquema que sirve de índice de recorrido iconográfico a lo largo de la tesis. En el mismo podemos trazar el itinerario que más nos interese para su lectura. Un recorrido que irá expandiéndose y contrayéndose a modo que se vaya avanzando según el itinerario escogido por el lector. Pondremos en discusión los conceptos con miradas sobre todo críticas pero a la vez propositivas.

---

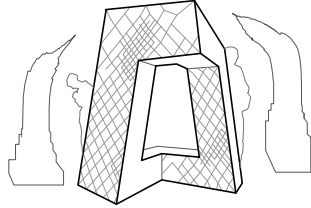
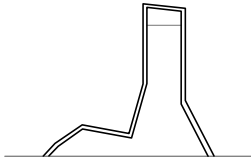
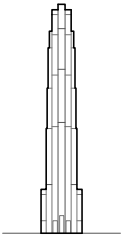
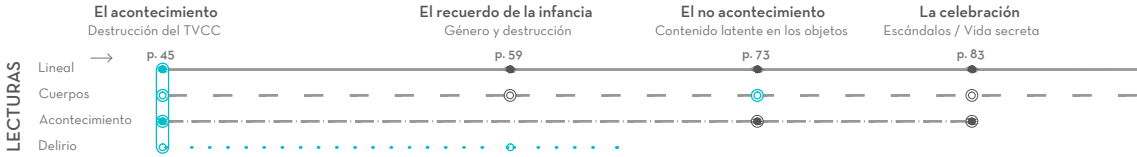
[ 3 ] Conferencia de Rem Koolhaas titulada *Delirious New York*, para *Supercrit* #5, 5 de Mayo 2006. En dicha conferencia expone a fecha actual la repercusión que ha tenido el libro en su carrera.

Recorridos iconográficos

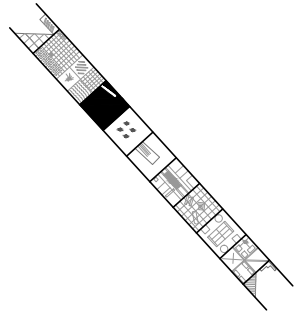
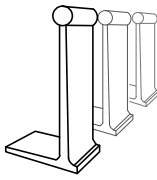
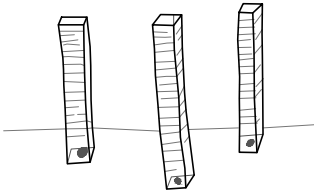
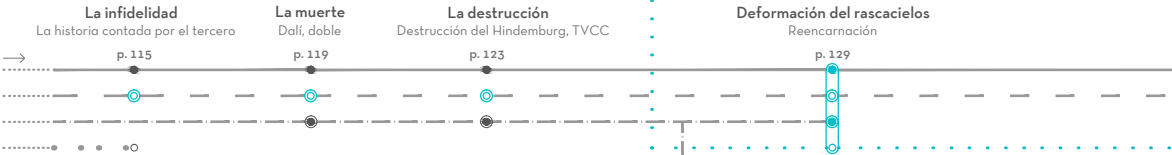


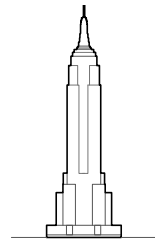
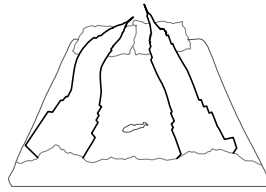
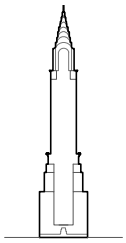
UNO DESCRIPCIÓN DEL FENÓMENO DELIRANTE INICIAL

DOS DESCRIPCIÓN DE LOS FENÓMENOS SECUNDARIOS PRODUCIDOS ALREDEDOR DE LA IMAGEN OBSESIVA



TRES CONSIDERACIONES CRÍTICAS DEL FENÓMENO DELIRANTE INICIAL





#### La seducción

La historia contada por la mujer

p. 89

#### El deseo

Relaciones entre edificios

p. 101

#### El éxtasis

Película Flagrant Delit

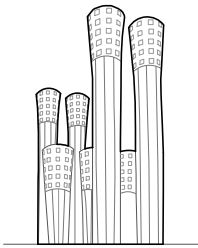
p. 105

#### El delito

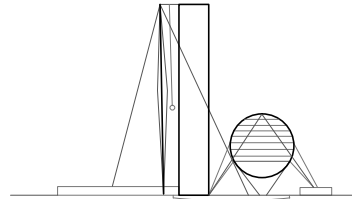
La historia contada por el hombre

p. 109

Novela



# 123



### CUATRO FENOMENOLOGÍA DEL ¿ACONTECIMIENTO?

#### El despertar de la sexualidad

Infancia de Rem Koolhaas

p. 153

#### La esclava blanca

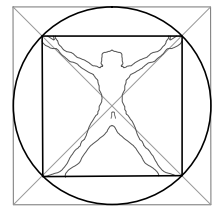
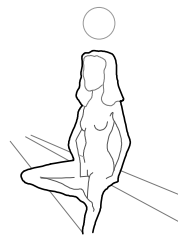
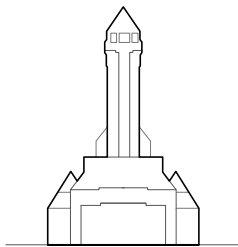
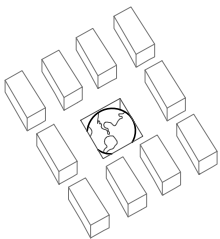
Época periodismo y cine en Rem Koolhaas

p. 159

#### El viaje hacia la arquitectura

La influencia de Leonidov

p. 169



#### La plaza (ciudad) del globo cautivo

Pentimento de Exodus

p. 205

#### Complejo de edipo

Poder fálico

p. 215

#### Los cimientos de la razón. Lo femenino

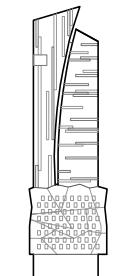
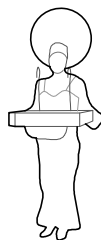
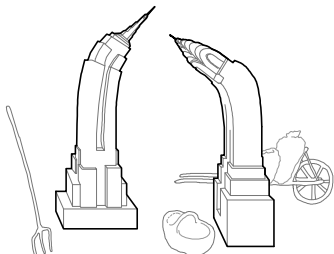
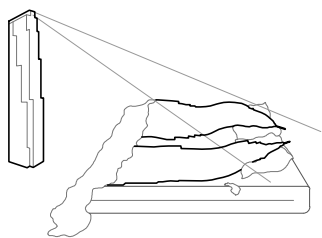
La importancia de la mujer en Rem Koolhaas

p. 223

#### En busca del delirio

Rem Koolhaas en EE.UU

p. 231



**La vida secreta de los edificios**  
Après l'amour, Flagrant Delit, Freud Unlimited

p. 237

**La vida continúa llena de pequeños placeres**  
A Casa, 10 ans Après l'amour, Superpainting

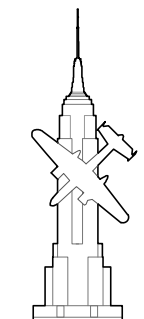
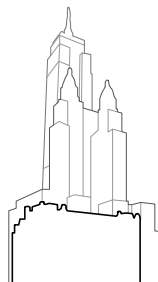
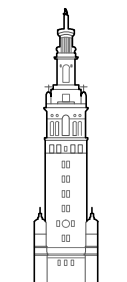
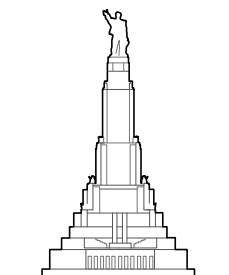
p. 255

**La nueva era es femenina**  
Mujeres en DNY

p. 265

**Tres en la cama**  
Spear House. Miami

p. 269



**El palacio de los Soviets**  
Inicio de la piscina, lucha por la altura

p. 305

**Destrucción de la giralda de Manhattan**  
Segundo Madison Square Garden

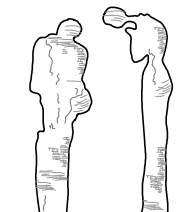
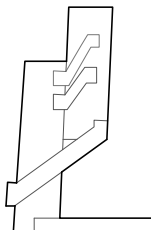
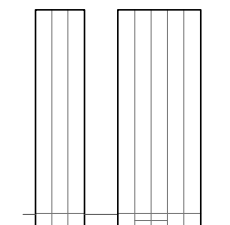
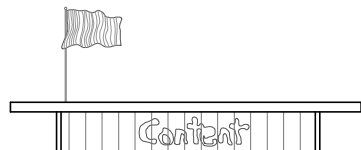
p. 309

**La huella del pasado**  
Reencarnación del Waldorf Astoria

p. 313

**Colisión en el Empire State**  
Memoria del edificio

p. 317



**Matar al padre. Masacre de ideas**  
Exposición Content OMA

p. 335

**La torre dinámica y la torre estática**  
Edificio Lake Shore Drive

p. 345

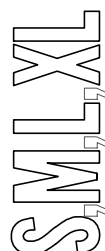
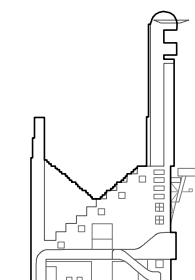
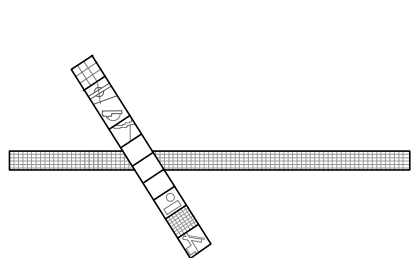
**Arquitectura y sexualidad**  
Edificios-sexo. John Hedjuk

p. 347

**Cuerpos y edificios**  
Arquitectura antropomórfica

p. 349





**Hacer el amor en abstracto**  
Museo del siglo 19. Londres. Zaha Hadid

p. 277

**Delirio de Nueva York**  
Proyecto de arquitectura

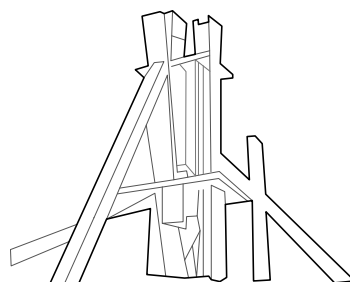
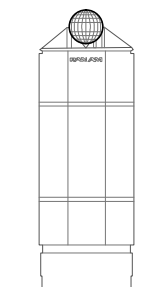
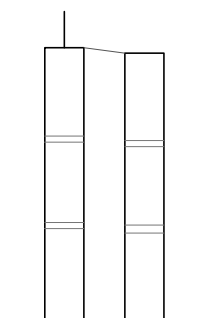
p. 281

**Escritura vs Arquitectura**  
Herramienta arquitectónica

p. 287

**El cuento de la piscina**  
Vehículo porta-ideas

p. 299



**Conquistando la gravedad**  
Philippe Petit, funambulista en el WTC

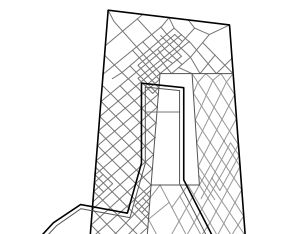
p. 319

**Ampliación del edificio Pan Am**  
Accidente helicóptero, Simon Ungers

p. 323

**La lucha por la altura en OMA**  
Proyectos sobre rascacielos

p. 329



**Parejas antagónicas**  
El Angelus de Gala

p. 353

**Imágenes inquietantes**  
TVCC, CCTV, Dalí, Koolhaas

p. 355

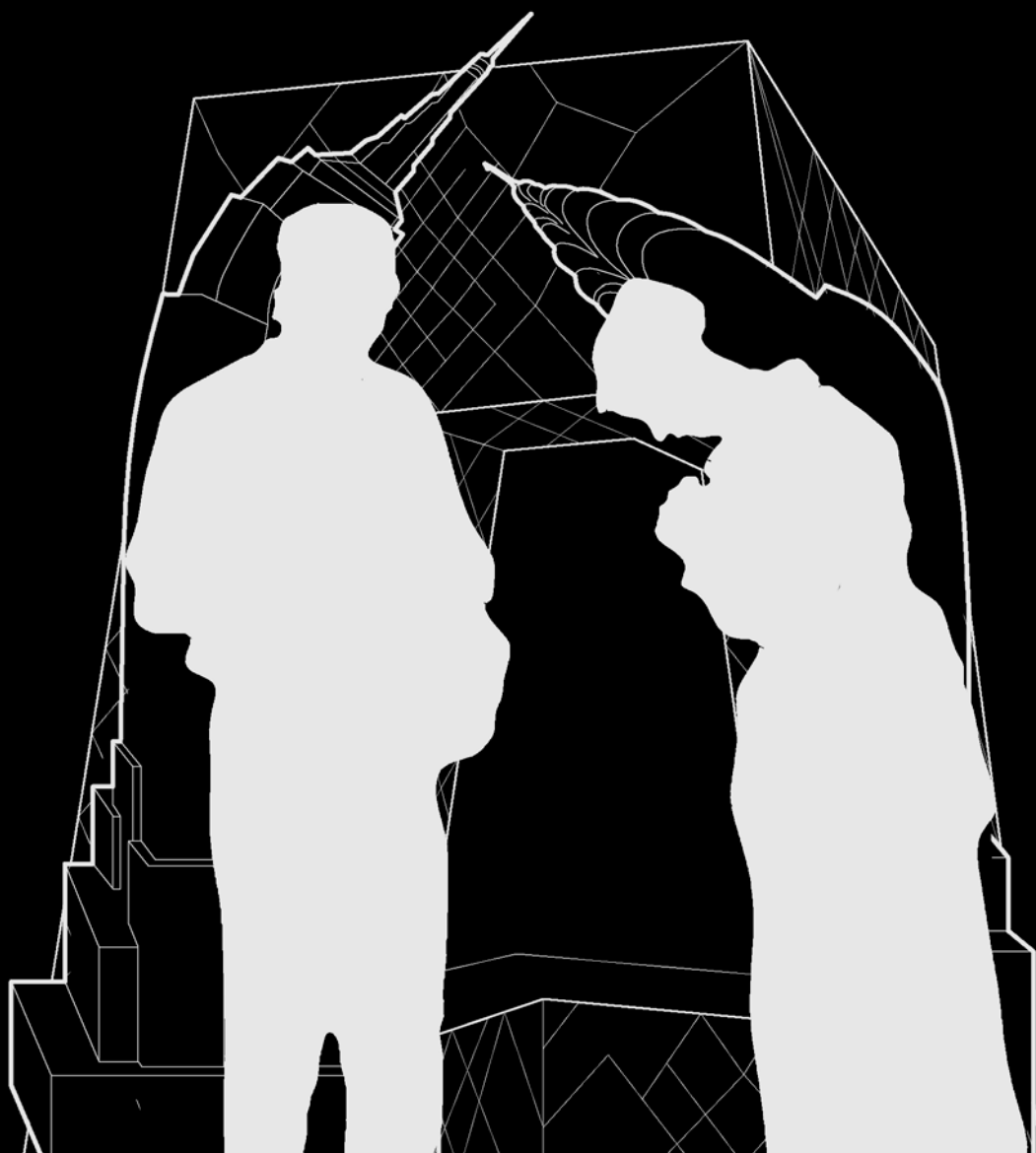
**CINCO** ACTIVIDAD PARANOICO CRÍTICA EJERCIDA SOBRE LOS FENÓMENOS SECUNDARIOS

Lineal  
Cuerpos  
Acontecimiento  
Delirio  
LECTURAS





# PRIMERA PARTE



# UNO

## DESCRIPCIÓN DEL FENÓMENO ASOCIATIVO DELIRANTE INICIAL



Imagen de Jim Gourley del Conjunto de los edificios CCTV-TVCC, obra de Ole Scheeren y Rem Koolhaas - OMA.  
Interpretación sobre fotografía original. Ferran Ventura. 2017

*En junio de 1932 se presenta de súbito en mi espíritu, sin ningún recuerdo próximo ni asociación consciente que permitan una explicación inmediata, la imagen de “El ángelus” de Millet. Esa imagen constituye una representación visual muy nítida y en colores. Es casi instantánea y no da lugar a otras imágenes. Yo siento una gran impresión, un gran trastorno porque, aunque en mi visión de la mencionada imagen, todo «corresponde» con exactitud a las reproducciones que conozco del cuadro, ésta se me «aparece» absolutamente modificada y cargada de tal intencionalidad latente que “El ángelus” de Millet se convierte «de súbito» en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido.*

Salvador Dalí.<sup>1</sup>

---

[ 1 ] DALÍ, Salvador. El mito trágico de “El ángelus” de Millet. Tusquets Editores. Barcelona. 2004. p.27. Primera edición Le mythe tragique de “L’Angélus” de Millet, por Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert en 1963.

El Lunes 9 de Febrero de 2009, se producía un acontecimiento que marcará el desarrollo del futuro de la arquitectura, y que en este texto se desmenuzará y servirá para desvelar el plan que Salvador Dalí y Rem Koolhaas habían trazado de forma inconsciente –o tal vez consciente– años antes en la ciudad de New York. Se trata del incendio en el edificio del centro cultural de la CCTV –el TVCC– diseñado por Rem Koolhaas y Ole Scheeren. Edificio que forma parte del complejo de la televisión China en Beijing. Un incendio que le llevó a su total aniquilación y destrucción inmediata. Posteriormente el edificio se reconstruirá, quedando totalmente finalizado en 2012.

Un edificio que siempre despertó en mí cierta obsesión por su absoluta arrogancia, y tenía claro que en su interior escondía mucho más de lo que a primera vista mostraba. Desde el año 2002 en que el proyecto se comienza a gestar cuando Koolhaas decide no hacer el concurso del 11s y apuesta por el concurso de la televisión china me dediqué a rastrear todo aquello que se publicaba sobre el mismo. Y es en la exposición *Content*<sup>2</sup> en la Neue National Gallerie –Berlín 2003– donde realmente entendí –no por su monumentalidad, sino por la innovación en el concepto de rascacielos– que era la gran obra de Rem Koolhaas. Una obra que trascendía lo real para convertirse en el gran emblema del fracaso de la arquitectura contemporánea. Una admiración que de pronto se convirtió en un gran trastorno obsesivo que se desveló en 2009 cuando el acontecimiento desata en mí todo el conjunto de fenómenos delirantes que relataré a lo largo de este texto y que me sirven para argumentar el final de una era arquitectónica, que ya anunciaron estos dos autores anteriormente. En este momento puedo afirmar que ellos ya sabían que este edificio iba a sufrir semejante transformación y se autodestruiría como símbolo de infidelidad y de revelación frente al padre, e igualmente tengo que decir que se les escapó de las manos, cobrando él su propia venganza.

Las interpretaciones y delirios que colman este texto son fruto de un conjunto de intuiciones que con ayuda del Método Paranoico–Crítico de Dalí, cobran consistencia a la vez que permiten la lectura de una historia de todo aquello que no somos capaces de percibir a simple vista, captando la atención sobre lo que está oculto, latente, expectante y deseoso de ser rescatado. Esto será posible apreciar, bien seamos seres humanos o edificios, que intentaré desvelar tienen vida propia y sensibilidades similares a las de un ser vivo, convirtiendo el avistado acontecimiento en un nuevo *drama delirante* de carácter histórico. Pero todas estas interpretaciones irán tomando cuerpo a modo que recorramos la historia de cada una de ellas y las relacionemos

---

[ 2 ] Exposición de OMA titulada *Content* en la Neue National Gallerie –Berlín 2003.

de forma casual–delirante con distintos acontecimientos y organizaciones asociativas. Dalí recorría continuamente la idea de que el más alto grado de objetividad es lo que conecta con mayor precisión con los resortes del inconsciente. En su método, la paranoia le permitía acercarse a un procedimiento para liberar el inconsciente como forma de conocimiento. Un método que para él era fundamental en su objetivo de revelar lo oculto, sistematizar lo irracional y alumbrar lo inexplicable. Uno de sus biógrafos, Carlton Lake, definía el Método Paranoico-Crítico como:

*Básicamente, implicaba establecer una idea obsesiva sugerida por el inconsciente, y luego elaborarla y reforzarla mediante una perversa asociación de ideas y, según parece, una lógica irrefutable, hasta que asumía la convicción de una verdad ineludible.*<sup>3</sup>

La consecución del acontecimiento empieza a proyectar sobre mí un conjunto de imágenes obsesivas asociativas con características que podríamos entender de similitud formal con el edificio del CCTV, pero que trascienden lo formal para colocarse en el terreno de los fenómenos psíquicos. Son visiones que se me aparecen sobre distintas imágenes históricas de cuadros, vivencias, análisis, acontecimientos o pistas que el autor del edificio –Rem Koolhaas– ha ido dejando por el camino desde el año 1972, cuando se aventura a descubrir la ciudad de New York y a dotar de personalidad a ciertos edificios de la ciudad. Todas ellas con una gran carga irónica y erótico–sexual sobre las relaciones entre edificios, que en muchas ocasiones no son más que la revelación y reencarnación de la vida del arquitecto, y que acaban provocando el acontecimiento, dejando entrever una realidad invisible.

Este conjunto de desplazamientos, analogías y relaciones se desatan con la aparición de dos cuadros fundamentales bajo la imagen de los edificios del CCTV, y dos textos asociados a los mismos. Por un lado el cuadro de *El ángelus* de Millet, y, por otro, al cuadro de *Flagrant Delit* de Madelon Vriesendorp. Estos dos cuadros más la realidad existente se mostrarán como una secuencia de acontecimientos y una superposición de realidades que se alternan y van contaminándose el uno del otro en continuados saltos al vacío. Estos actos congregarán varios asuntos presentes en la historia que harán emerger secuencialmente y sucesivamente el conjunto de fenómenos que pulsarán el relato atento y riguroso del acontecimiento y la construcción de otros mundos icónicos no siempre perceptibles.

---

[ 3 ] Definición citada en: SECREST, Meryle: Salvador Dalí. Una vida de escenografía y alucinación. Mondadori, Madrid, 1987. p.149.

La aparición continuada de estos dos cuadros se me presenta como una imagen paranoica que me proyecta hacia el desencadenamiento del conjunto de fenómenos asociativos delirantes provocando el éxtasis del descubrimiento. Imágenes que utilizaré continuamente de ida y vuelta, manipulándolas, para extraerle toda la carga y rastros que poseen sobre el acontecimiento de la destrucción del edificio, y por tanto de la era arquitectónica. Estas imágenes se metamorfosearán unas en otras, lo que pone de manifiesto lo engañoso y excitante de la percepción sensorial. Combinaciones de imágenes y acontecimientos que pasarán de ser artificiales a parecer vivas y reales.

Todos estos fenómenos, como he enunciado, empiezan con el cuadro de *El ángelus*, la obra más conocida de Jean Francois Millet. Un cuadro de carácter enormemente piadoso, donde se muestran dos campesinos rezando tras una larga jornada de trabajo en el campo. Pero ahora aparece cargado con toda la simbología y personalidad de la que Dalí le dotó en su libro *El mito trágico de "El ángelus" de Millet*, apoyando toda esa intencionalidad latente que se encuentra en el mismo, donde la pareja de campesinos presentaba un erotismo implícito, y que aquí trasladamos y relacionamos con el cuadro de *Flagrant Delit* y el texto de Koolhaas *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*, y a los edificios que pueblan nuestras ciudades. Concretamente con los edificios del CCTV y TVCC, representando ese aislamiento simétrico de la pareja de *El ángelus*, donde ella aparece como en suspensión, destacando su personalidad frente a la atmósfera del territorio, inclinados los dos campesinos, uno hacia el otro unidos por un gran lazo invisible de deseo y vida. Esa intencionalidad latente que se escondía tras el cuadro es la que se me apareció tras el incendio y la que iré descubriendo tras la figura de Rem Koolhaas, como gran ideólogo de la contemporaneidad. Este conjunto de fenómenos delirantes apoyarán el desvelo de una teoría de la conspiración y la muestra de poder e ironía de quien proyecta. Ironía que considero esencial pero siempre manejada por una mente lúcida e inteligente, como es la de Koolhaas, pues solo un espíritu perspicaz y avisado puede captar la naturaleza contradictoria de la realidad, plasmarla en sus escritos y proyectos, y reconocer que ésta se presenta a modo de caleidoscopio, donde lo subjetivo, lo inconsciente o lo invisible pueden mostrarse como objetivo, consciente y real. La ironía no es solo un recurso retórico para decir más cosas de las que se dan a entender, sino que es una actitud frente a la realidad y la razón, una forma de concebir el mundo y de acercarse a él.

Tras los dos campesinos del cuadro, en ese acto inocente de acción de gracias a la madre tierra, no solo se escondía el

pentimento en ese ataúd que Dalí consiguió desenmascarar frente al director del Louvre<sup>4</sup>, sino que se puede apreciar esa conversación donde según él subyace algo turbador, de contenido erótico latente, terrible y mítico. La figura masculina, inclinada, sumisa, realmente esconde una creciente erección bajo el sombrero. La femenina es *el erotismo exhibicionista de una virgen a la espera* (Dalí, 1963: 132). Aquí la actitud expectante de la mujer muestra el inicio de la devoración y aniquilación del hombre por parte de ella, acto que desencadena la muerte verdadera y la destrucción real, que ahora entendemos y podemos asociar al edificio del TVCC. Tras ellos sin duda se nos muestra la silueta que tanto había dibujado Rem Koolhaas de los dos campesinos que no son más que el perfil arquitectónico del edificio del CCTV. Parafraseando a Dalí quien asimilaba la campesina del cuadro a la mantis religiosa justo en el momento inminente de devorar a su amado tras la finalización del acto sexual, adoptando la *conocida postura de expectación preliminar* (Dalí, 1963: 132). Tenso encuentro entre el erotismo y la muerte que da lugar a la supervivencia de la especie. El ciclo es eterno, donde nuevos machos serán sacrificados, acto que solo tiene sentido si se asocia con el fin de que la vida surge de la pérdida.

Naturalmente en este punto iniciático, la apreciación es meramente formal y de colocación de piezas sin ninguna explicación lógica, pero desvelaremos el orden intelectual y científico a modo que vayamos describiendo los fenómenos asociativos secundarios, para adentrarnos en el mundo de las representaciones abstractas y los fenómenos psíquicos delirantes.

Pero asociémoslo para ir entrando en materia con el cuadro de Madelon Vriesendorp, esposa de Rem Koolhaas. En 1975 dibujaba una serie de pinturas, que se iniciaban con *Après l'amour*, donde dos emblemáticos edificios como el Chrysler y el Empire State mantenían una romántica conversación tras el cortejo que habían consumado a lo largo de la noche en un hotel de la ciudad de New York. En otra de las obras de Madelon *Flagrant Delit* esa conversación era observada por un Manhattan expectante, y en su primera versión se les unía una Estatua de la Libertad con cuerpo de Venus de Milo. En medio de la conversación hace entrada en la habitación el Rockefeller Center, y los sorprende tras haber consumado el acto, con la prueba del delito flagrante en el preservativo patrocinado por Goodyear recostado sobre el borde de la cama. En este momento, se produce entre los tres una

---

[ 4 ] Salvador Dalí relata el acto, describiendo como convenció al director del Museo del Louvre para que hicieran una radiografía de la parte inferior del cuadro para identificar que se escondía detrás de la cesta del cuadro. En el lugar que él había indicado, apareció una masa oscura de forma geométrica formando un paralelepípedo que él asoció a la tumba del hijo fallecido de la familia de campesinos. DALÍ, Salvador: El mito trágico de "El ángelus" de Millet. Tusquets Editores. Barcelona. 2004. p.17.

tensa y densa conversación que igualmente es presenciada por un Manhattan atónito frente al histórico acontecimiento que se estaba produciendo. El éxtasis y el desastre se convierten a la vez en el motor de la escena.

La asociación de nuevo con el CCTV es evidente, y ya aquí se puede deducir mediante la productividad delirante que la destrucción del TVCC tiene que ver con una relación de infidelidades, dejando lo visual a un lado, para cobrar lo psíquico el campo de cultivo real de este entramado de duplicidades y vidas paralelas. Como vemos, son claros los lazos entre Dalí y Koolhaas, entre *El ángelus*, *Flagrant Delit* y el CCTV-TVCC, no solo en lo más obvio que se ha ido citando, sino más especialmente en la sacrificada figura del personaje protagonista femenino.

*La persistencia de la memoria* o de la historia son como veremos decisiones que los propios edificios ya tienen capacidad de tomar o siendo más delirantes, su padre —el arquitecto— tiene la capacidad de darles desde el momento de su nacimiento. Los edificios nacen, nacen porque son seres sociales que una vez que están erguidos tienen vida propia por mucho que intentemos domesticarlos. Sin embargo, que los edificios persistan en el paisaje o se eliminen de él, es una gran hazaña a la cual pretenderemos dar respuesta desde el propio interior de ellos mismos y su sensibilidad en la apreciación de los acontecimientos. En esta tesis insistiremos en defender que los edificios tienen vida propia y, la construyen y destruyen a modo que sus impulsos se desatan al igual que los seres vivos hacemos constantemente. Aparecen y desaparecen, se reproducen, enamoran, enfadan, y autodestruyen. Se tejen relaciones entre ellos que los llevan a tomar decisiones arriesgadas, que no siempre son acertadas, pero a fin de cuentas tienen la obligación de hacerlo.

Trazaremos una historia de edificios y, entre estos y otros que irán apareciendo para entender los acontecimientos sucedidos en torno a la destrucción de una arquitectura llamada estrella. Todos son edificios inmensamente conocidos y estudiados a lo largo de la tradicional historia de la arquitectura que ahora enfrentamos con una nueva mirada crítico-delirante que nos permite ver ese más allá y percibir aquellos detalles que a simple vista somos incapaces de apreciar, mediante procesos de captación de realidad. Así este trabajo consiste en hacer de lo invisible e intangible, realidad, para arrancarle sus significados más recónditos. Lo que se ve a simple vista tiene sin duda menos importancia que lo no dicho, lo invisible pondrá en crisis todo y desvelará la nueva realidad que anunciaron. Los cuadros, imágenes y realidades son tratados materialmente por su invisibilidad, rescatando las palabras que las habitan, la invisibilidad que determina su lógica, es decir, la zona oculta que activa y metamorfosea la visibilidad.



Aquí la pasión y el amor juegan un papel trascendental, dando las pistas y claves que nos muestran el papel del destino de la obra.

Evidentemente el delirio y la ironía es parte fundamental de esta tesis, que irá cambiando y oscilando en el estudio y las vivencias entre edificios y arquitectos, incluso con experiencias personales que nos servirán para realizar viajes de ida y vuelta en la identificación de las personalidades de cada edificio y las intenciones de su arquitecto, todo ello desde el punto de vista del argumento y acción del drama. Tendremos muy presente que esta forma de conocimiento irracional está basada en un conjunto de delirios de interpretación, teniendo muy presente la frase: *La única diferencia entre yo y un loco, es que yo no estoy loco.*

Trazaremos un cartografía estudiando el curso del tiempo, deteniéndonos en la observación atenta de acontecimientos clave que revelan la realidad oculta de la materia. Exploraremos territorios paralelos y universos circundantes a los casos escogidos que generaran pequeños discursos que arrojen luz sobre zonas oscuras del presente, rastreamos superficies sin explorar y otras altamente recorridas para dotarle de nuevos significados, excitando nuestra imaginación para mirar lo conocido con nuevos ojos críticos y estimulando nuestra nueva forma de hacer ciudad.

Ofrecemos una forma particular de mirar la arquitectura y la ciudad actual, un método que en nuestro caso sirve para aventurar el final de una era para el inicio de otra, en los capítulos que figuran a continuación se identificarán el conjunto de esos fenómenos que serán reordenados con el análisis del método paranoico-crítico. Lo que se pretende revelar no es la naturaleza material del mundo tal y como podemos apreciar a simple vista en cualquier estudio o investigación al uso, sino la naturaleza de la percepción del mundo que tienen los edificios sumidos en el instante presente con su vinculación a la historia y el pasado. En definitiva, en un proceso de indefinición como el que estamos viviendo, se pretende luchar desde aquí contra esa visión negativa dando una imagen positiva de lo que puede empezar a llegar para los arquitectos. Siendo muy consciente de la dificultad de enfrentar una tesis desde este punto de vista y que corremos el riesgo de ofrecer una mirada absolutamente errónea, pero también el estímulo de generar una discusión nunca antes planteada y de una creatividad enormemente pertinente.

Así, se comienza esta tesis diciendo que no me interesa absolutamente nada la pintura de Salvador Dalí, sino su escritura y en algunos casos la transformación de su propia vida en un espectáculo disponible para las masas. Tal y como él reconocía, *la pintura es solo una minúscula parte de mi genialidad.* Y reconociendo que me interesa mucho la obra y escritura de Rem Koolhaas, por su trascendencia y sobre todo por darme la facilidad

y capacidad de alucinación trasladando el MPC de lo teórico a lo real. Y descubriéndome ante mí, absoluta fascinación por la arquitectura. Dejándome llevar por todo aquello que los edificios nos pueden transmitir bajo su sobria apariencia formal y funcional.

*Dalí ha dotado al surrealismo de un instrumento de primera magnitud: el método paranoico-crítico, que, como él mismo ha demostrado de inmediato, se adecua por igual a la pintura, a la poesía, al cine, a la construcción de objetos típicamente surrealistas, a la moda, a la historia del arte e incluso, si es necesario, a toda suerte de exégesis.*

André Breton. ¿Que es el surrealismo?

*El cerebro humano,... es capaz, gracias a la actividad paranoico-crítica (paranoico: blanda; crítica: dura), de funcionar como una máquina cibernética viscosa, altamente artística.*

Salvador Dalí, 1963  
Prólogo de El mito trágico de “El ángelus” de Millet

El libro de Ferris aparece en el año de la quiebra, 1929. Esto no es una coincidencia totalmente negativa. *Pronto quedó patente [...] que la depresión tenía al menos un lado bueno: si los arquitectos, de momento, no podían construir realmente nada, por lo menos podían pensar realmente mucho. La juerga del rascacielos se había terminado; era el momento de hacer una reflexión serena.*

Citado por Rem Koolhaas en Delirious New York p.117

## **DOS**

### **DESCRIPCIÓN DE LOS FENÓMENOS SECUNDARIOS PRODUCIDOS ALREDEDOR DE LA IMAGEN OBSESIVA**



Imagen de las tres torres del Conjunto de los edificios CCTV-TVCC, obra de Ole Scheeren y Rem Koolhaas - OMA.  
Interpretación sobre fotografía original. Ferran Ventura. 2017

A raíz de ese fenómeno delirante inicial relatado anteriormente, empiezo a descubrir y a provocarme distintas asociaciones con lo acontecido a lo largo de la historia y de mi historia –quizás de forma exhibicionista–, para que me trasladen a la visualización de los fenómenos críticos secundarios que me permiten enlazar acontecimientos y dotarle de congruencia a mis fantasías experimentales. Los fenómenos serán siempre de ida y vuelta, que en este capítulo solo se expondrán para luego ser analizados críticamente y entrelazados con el argumento general de la tesis. Es el punto de partida para la elección del adecuado punto de vista, con el objetivo de esta provocación de rescates urgentes de los fenómenos asociativos. Equivalen a un conjunto de delirios de interpretación donde estas sucesiones de imágenes, ideas y acontecimientos se percibirán vinculados y se relacionarán con la idea central mostrada en el fenómeno delirante inicial. Siendo coherentes para el sujeto que sufre el delirio y que pueden carecer de significado o unidad para el observador externo, pero en los capítulos siguientes se entremezclará con la masa crítica que los hará digeribles.

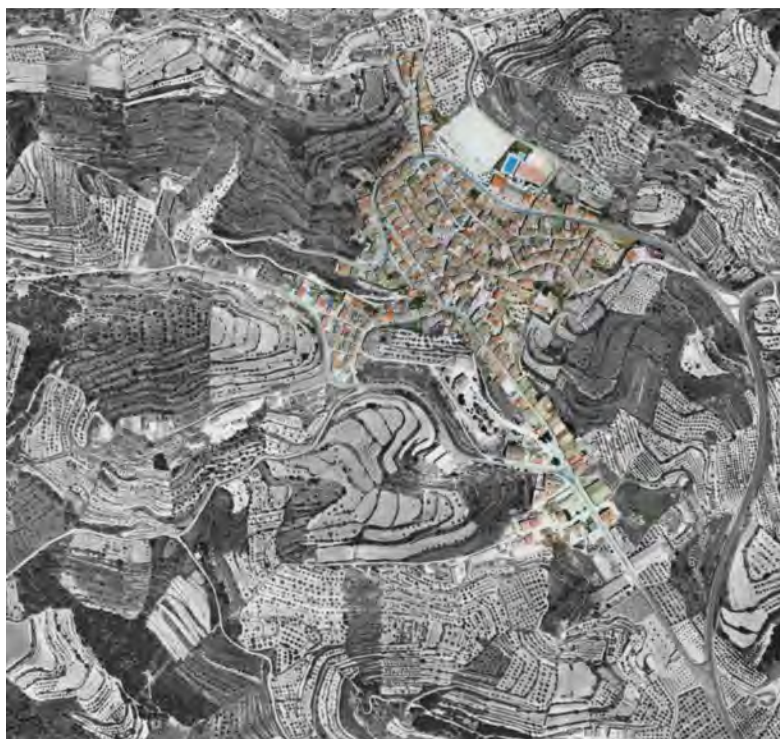


Imagen aérea del territorio que rodea al pueblo de La Fatarella (Tarragona).  
El pueblo se amolda a la orografía de bancales buscando su ubicación menos agresiva



La Fatarella (Tarragona), 2015



Casa de La Fatarella (Tarragona), 2015

## El recuerdo de la infancia

Todos los inicios de verano hasta los 13 años emprendía junto a mi hermana viaje de un millar de kilómetros desde el territorio andaluz hacia tierras tarraconenses. Viajábamos de noche en el famoso tren litera Cádiz-Barcelona, que cruzaba toda la península ibérica a lo largo de la noche veraniega. Acontecimiento que marcaba el inicio de aventuras y libertades lejos de las figuras paternas, el inicio del alejamiento de la figura de la madre. El pequeño pueblo de La Fatarella (Tarragona), perdido en la comarca de la Terra Alta, territorio de decisivas batallas, de agresivos vientos, de fiestas, de izquierdas, de aceite, de almendras, de avellanas, de vino, compendio de montañas aisladas del mundanal ruido, era el escenario elegido para las distintas travesuras e ingeniosos inventos que iban a poblar el ansiado verano. Pequeño pueblo de escasos mil habitantes que se derrama entre los bancales de la Terra Alta, donde las raíces se asientan sobre tierra blanca y piedra en seco.

### *La picadura de las avispas*

La mayor parte del tiempo lo pasábamos en la piscina, espacio de encuentro entre los jóvenes ansiosos de descubrir. Horas de conversaciones y risas se cosían con eventos que anunciaban una investigación temprana. Estar rodeados de naturaleza permitía la afluencia de fauna suficiente como para tener un pequeño zoológico particular. Era habitual en los niños de la época tener mascotas variadas, en un pueblo dedicado a la agricultura y ganadería.

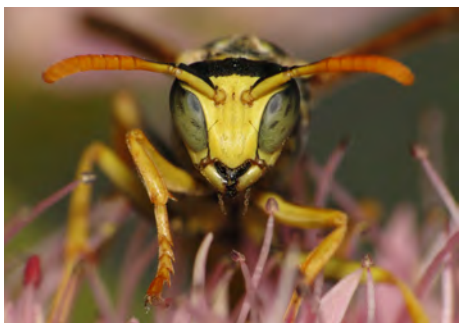
Siempre despertaron en mí cierta fascinación las pequeñas y agresivas avispas, insectos a los cuales les tenía enorme respeto por la multitud de veces que se aventuraron a moldear agresivamente con cierto relieve mi juvenil silueta. Sólo era cuestión de tiempo y dedicación identificar como descubrir su secreto para usarlo en su contra. Tarde o temprano iban a convertirse en mis fieles mascotas.

Muchas de las conversaciones se producían en la orilla de la piscina, donde la mitad de mi cuerpo se encontraba sumergido en la tibia y angustiosa agua, esta privilegiada posición permitía ojear a ras de suelo los eventos que acontecían. Entre ellos, el más fascinante era el tímido oleaje que se producía con los zambullidos de los bañistas, esto permitía que las avispas se acercaran y alejaran continuamente como atemorizadas pero a la vez ansiosas del líquido elemento. Estoy seguro que encontrarme sumergido producía un despertar de celeridad y aceleración de pensamientos

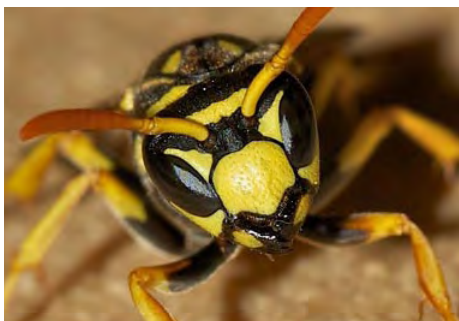




Avispa en planta y alzado



Avispa de la cara amarilla pálida casi blanca



Avispa de pequeña marca triangular de color amarillo intenso en el centro de su cara, a modo de nariz persuasiva, los ojos eran absolutamente negros e imponentes



que hoy puedo entender alimentaban mi delirio.<sup>5</sup> Cuando el agua era calma, era cuestión de disminuir las pulsaciones, controlar la respiración y prestar atención a lo que acontecía. Normalmente los pequeños insectos se posaban sobre el agua, imagino nutriéndose de ella. Una mirada atenta ayudada por el sumergimiento en agua, era capaz de atisbar que había cierta diferenciación entre ellas. Unas estaban completamente maquilladas, su cara era absolutamente plana y el color “amarillo pálido casi blanco” la saturaba por completo, incluidos los ojos que fijamente me miraban anunciando el inminente ataque. La capacidad de controlar el latido y la inmovilidad evitaban dicha devoración. El otro grupo –mucho más común– exclusivamente tenía una pequeña marca triangular de color amarillo intenso en el centro de su cara, a modo de nariz persuasiva, los ojos eran absolutamente negros e imponentes. Esta apreciación comenzó a despertarme el interés por tan pícaro insecto.

Ese día, como era previsible, acabaron en mi espalda. Una de ellas aún la conservo decorando la piel superficial de mi ser, incrustada como lapa que no quiere desaparecer hasta que su misión esté cumplida. Y esto fue lo que acabó de despertar ciertos fenómenos delirantes en mí. Fue la de los ojos negros quien se atrevió a sacrificarse por las demás. ¿Había alguna razón para ello? ¿Por qué no fue la de la cara amarilla casi blanca? Estaba seguro que esto tenía alguna explicación.

Esa noche fue difícil conciliar el sueño, entre picores y alucinaciones. La habitación en la que dormía tampoco ayudaba a ello. Ninguna ventana me permitía encuadrar y despejar mi visión. Lo único a contemplar era un cuadro de un payaso que se iluminaba en la oscuridad por fenómenos desconocidos. Esta pintura me producía una inquietante angustia. Una antigua máquina de coser creaba un conjunto de sombras que cobraban vida a modo que el amanecer iba mostrando su presencia. En el cabecero de la cama una extraña virgen me presidía. Elementos que me impedían gozar a mi gusto de las ventajas del bendito sueño y lo que ocurría en mi cabeza en ese estado de ensoñación. Más adelante hablaré de la casa, lugar poseído y que sus paredes se movían continuamente en las oscuras y silenciosas noches. Noches que siempre eran amenizadas por las horribles historias del cabeza de familia. Luego, me conseguí quedar dormido en un estado de sensible profundidad, durante el cual soñé con una intensidad de realismo que muy ocasionalmente se experimenta, por lo menos en mi caso. Vi claramente que la resolución del enigma estaba muy cerca y tenía que ver con el poder de la hembra.

---

[ 5 ] Dalí realizaba experimentos, donde se dedicaba a sumergir cuadros conocidos en distintos tipos de líquidos. El cuadro de *El ángelus* lo sumergió en leche tibia. Véase explicación en p.91.



Al acecho. Avispa de la cara amarilla casi blanca



A la espera. Avispa de pequeña marca triangular de color amarillo intenso



El encuentro entre las avispas



El sacrificio, la destrucción para la salvación, el éxtasis de la muerte

Al día siguiente toda mi atención se centró en descubrir el secreto. Me desperté con celeridad y nerviosismo, con ansias de ir hacia la piscina pública. Era por la mañana, cuando aún el sol no ha calentado lo suficiente, y el agua, mientras estoy sumergido me permite que la sangre alcance antes su objetivo. La multitud aún no podía perturbar e irrumpir en mi silencio. Llegaron los pequeños invitados, de nuevo en pareja, la de la cara impoluta y la del triángulo en la nariz. Tan solo mis ojos superan el agua dejando el cerebro al descubierto, como el caimán que observa acechante a su presa antes de pasar al ataque, seguro que no se percatan de mi presencia. Entonces ocurre el acontecimiento. Ambas se encuentran y comienza el brutal apareamiento de décimas de segundo frente a mi atónita mirada, fue fugaz, pero mi precisa atención identificó a los dos actores y su pequeño secreto. Ambas esconden algo en sus colas, la de la nariz en triángulo ya me lo conocía muy bien, en diversas ocasiones había tenido que retirarlo de mi superficie corporal. Era un pequeño aguijón, que incide sobre la superficie de su presa una y otra vez. La que nunca había visto era la cola de la cabeza amarilla casi blanca. Tras la pequeña e intensa relación sexual, separaban sus colas y las agitaban incesantemente. La de la nariz en triángulo era esa aguja como habíamos previsto. La otra, era doble, que atemorizaba a no ser que te acercaras y prestaras la suficiente atención como para apreciar el detalle de que eran dos pequeños vellos que acariciaban a la pareja provocándole la excitación.

La manifestación del fenómeno era evidente y quedaba completamente justificado. No era peligroso, era la hembra, era quien recibía al macho, y que lo invitaba a aniquilarse y dar su vida por su ansiada amada tras la consecución del acto sexual por si algún interesado intentaba aprovechar el relajado momento y culminar su obra. Era un sacrificio, era la destrucción para la salvación, el éxtasis de la muerte.

Esto inmediatamente me dio pie a pensar que todo era apariencia y era vulnerable, así que decidí ir a por ella. En cuanto lo comprendí, me levanté. Con absoluta precisión y valentía me aventuré a capturarla, estaba completamente convencido que no podía hacerme daño ninguno. Él ya había partido, yo lleno de valor lancé mi mano sobre ella simulando una pequeña cúpula y la acogí entre mi regazo infantil. Fue un momento de éxtasis absoluto, de celebración al ver que era inofensiva hasta el límite de intentar mostrarte sus garras pero solo despertar un pequeño cosquilleo en la palma de mi mano. Mi mente triunfal había descubierto el secreto. Había desentrañado el enigma y evitado el fracaso. Y la solución del enigma había estado frente a mi todo el rato, y sobre el cual habían estado clavados mis ojos desde el principio de todo aquel disturbio imaginativo. Y era ella,



Avispa revoloteando



Comando aviación legionaria descargando bombas. 1937



El vuelo de la libélula

la de la cara amarilla casi blanca, solo se trataba de comprobar su debilidad y lanzarse. Ahora era mía, así que se convertiría en la peculiar mascota que me identificaría por todo el pueblo, alzándome como vencedor de un compendio de luchas que se iniciaron como primer proceso de investigación, que ahora entiendo eran las prematuras muestras del MPC.

El problema surgía al comprobar que era una mascota de duración determinada, tan solo sobrevivía unas 12 horas, esto me obligaba a estar continuamente en proceso de alerta para la captación de nuevos ejemplares. Cada día iba perfeccionando mi técnica hasta convertirme en un gran experto en captura de avispas, cosa que también me servía para impresionar a los jóvenes, que veían en mí una gran capacidad de arrojo y valentía. Probablemente era un mecanismo de defensa frente a la timidez que en aquel momento me inundaba.

Necesitaba construir un mecanismo para transportarla, ya que hasta ahora para evitar su fuga, estaba siempre enjaulada en un espacio cerrado. Pronto me inventé un rudimentario anclaje para convertirla en parte de mi atuendo, un pequeño hilo de coser blanco casi invisible para el ojo humano se lo rodeaba por su frágil tronco y lo ataba al cinturón de mis vaqueros, eso me permitía viajar desde la piscina hasta la casa –situada bastante lejos y sobre todo con bastante desnivel– con una cierta sensación de ingravidez, a la par que la gente creía que la tenía tan domesticada que viajaba todo el camino junto a mí. Ella llegaba exhausta del trayecto, y la dejaba anclada en la vieja puerta de la casa, donde permanecía las horas y las horas aleteando hasta que desfallecía. Al día siguiente se repetía el ritual.

Posteriormente al investigar sobre las avispas, entendí que lo había percibido de forma errónea, la que atacaba era la hembra, la que tiene capacidad de picar es ella, el macho solamente se dedica a recibir las embestidas de la capacidad dominadora y devoradora de la hembra. Este fenómeno me desvela la capacidad para identificar las figuras femeninas en los cuadros y edificios que estudiaremos posteriormente en esta tesis.

### *La danza de las libélulas*

El amarillo y negro que recubre el tronco de las avispas contrasta con el verde del césped que colmata la superficie donde los bañistas exhiben sus esculturales cuerpos y doran sus pieles. Los colores empiezan aparecer en otros cuerpos más tatuados. Entra en escena otro insecto común en nuestro territorio, pero a la vez uno de los más elegantes y bellos que se encargan de danzar por el entorno. Se trata de las libélulas, con sus ardientes rojos, intensos



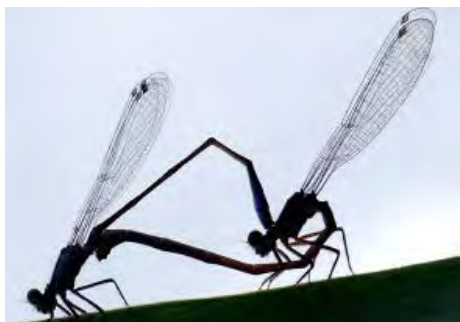
La libélula



La pose de la libélula



El encuentro entre las libélulas. El lazo



El encuentro entre las libélulas. El lazo

azules y deslumbrantes verdes. Siempre fueron de mi interés pero se decía que si las tocabas se le desintegraban las alas, por tanto siempre me limité a observarlas en la distancia con absoluto respeto y delicadeza.

Tras la experiencia con las avispas, la euforia por el hallazgo vivido y la fascinación por su colorido baile, me decidí a prestarle atención para convertirlas en mi nueva mascota. Ésta sería más visible que las avispas que, a fin de cuentas había que acercarse mucho y enfocar la mirada para darse cuenta que estaba absolutamente domesticada por mí. Si consigo a la libélula mi poder será mucho mayor y más evidente.

Parece que no comparten territorio, no es la zona de la piscina donde se asientan, sino que tengo que desplazarme hasta el pequeño estanque que queda al final de la parcela, junto al campo de fútbol. Recientemente he descubierto que las libélulas utilizan un sistema complejo de camuflaje en el ataque aéreo para defender su territorio. Se trata de una especie de ilusión óptica, se mueven a una alta velocidad que les permite crear un holograma que se mantiene estático mientras atacan al rival que acecha su territorio.

Allí están, en el estaque, con sus continuos aleteos y viajes incesantes de un lado a otro del charco. Su vuelo es sinuoso y su cortejo una danza, pero su agresividad y enfurecimiento es espectacular. Cuando la hembra aparece en escena, el macho cambia su vuelo y comienza a danzar demostrándole su valía en un acto de exhibición de su capacidad de cortejo. Todo parecía sensual y romántico, hasta que de repente el macho decide agarrar brutalmente a la hembra por la cabeza con la parte inferior de su cola y empezar con una especie de acoso sexual. Una pinza con tres garras sujeta firmemente por la cabeza a la hembra en el momento del inminente apareamiento para evitar su fuga, obligando a la hembra a contornear su abdomen hasta que se anexiona al macho culminando el acto sexual y creando un único ser que vuela a alta velocidad descontrolada en todas direcciones, como en una lucha incesante por la provocada violación. Ambos dibujan una forma de corazón o de lazo -loop-, que se mantiene a lo largo del tiempo hasta que desaparecen de mi vista. Ritual sexual que me dejó altamente impresionado en el cual no me atreví a entrometerme y desistí en el intento de domesticación.

Una amiga me recordaba recientemente, que ella en su infancia, se atrevía a capturar a las libélulas y utilizarlas para dibujar. El proceso era muy sencillo, ella con su carácter de hembra devoradora, capturaba a la pequeña libélula tal como el macho lo hacía en su momento, pero en este caso sujetándola por su cuerpo y arrancándole súbitamente su cabeza. Se desprendía de ella y usaba su cuerpo descabezado como tampón clonador sobre





Imagen aérea del territorio que rodea al pueblo de La Fatarella (Tarragona)



Hormiga de color vino



Construcción blanda con aluvias.  
Premonición de la Guerra Civil. Salvador Dalí. 1936



Cabañas. La Fatarella. 2014. Fotografía: Ferran Ventura



Cuevas soldados. La Fatarella. 2014. Fotografía: Ferran Ventura



una tira de papel en blanco, el cual doblaba luego cuidadosamente de diversas formas y a través de esos dobleces conseguía plasmar distintos dibujos de alas, mariposas, caras, etc. Pinturas de fantásticos animales que llenaban de estampados el papel, de modo que el conjunto conformaba un librito que se desplegaba como un acordeón, que ella mostraba como su gran triunfo, al igual que yo hacía con las avispas.

### *El secreto de las hormigas*

Aquel territorio agreste geográficamente de la Terra Alta –con el cual me identifico enormemente– sin duda tenía algo mágico que me hacía estar en un constante estado de excitación por todo lo que acontecía. Los días que no hacía suficiente calor como para ir a disfrutar del baño, nos quedábamos cerca de casa, donde nos dedicábamos a construir cabañas y refugios con las piedras del lugar, en busca del pequeño arquitecto que todos llevamos dentro y ese ansia de dominación del territorio que todo niño persigue. No solo nos dedicábamos a construir con la técnica de piedra en seco, sino que deambulábamos continuamente por las distintas trincheras, escondites y túneles que aún permanecían por el entorno, sin ser muy conscientes de lo acontecido en aquel territorio. Hay que decir que este emplazamiento fue el lugar donde se libraron varias batallas correspondientes a la Batalla del Ebro. Uno de los acontecimientos más importantes de la Guerra Civil Española y, uno de los más sangrientos y decisivos.

Una de mis continuas obsesiones era capturar hormigas cuya cabeza duplicaba el tamaño de su cuerpo y era de color vino, contrastando con el negro de su tronco. Vino que en aquella época mi abuelo nos rociaba en el pan junto con azúcar y nos servía de merienda, que ayudaba a este proceso delirante y alucinógeno. Una vez capturadas, y debido a su agresividad y ansias de devorar con las pinzas de su cabeza, me dedicaba a jugar con ellas enfureciéndolas hasta que se enganchaban en mis uñas. Se aferraban a ellas con tanta agresividad que se quedaban colapsadas y su mandíbula les impedía desprenderse. Así me colocaba diez hormigas en mis diez dedos, las cuales me producían una intensa sensación de devoración y placer absoluto.

En este proceso de captura e identificación de los ejemplares de mayor tamaño, observaba los distintos caminos que iban construyendo para llevar la comida a sus hormigueros. Los seguía hasta que llegaban a su destino. En una de las ocasiones atisé un espléndido ejemplar que se camufló en el interior de su cobijo, despertando la fascinación por hacerlo mío, así que me vi obligado a seccionar su madriguera para localizarlo y



Sin título "Hormigas y espigas de trigo". 1951. Salvador Dalí



Muerte de un Miliciano. 5 de septiembre de 1936. Robert Capa



Trinchera de Raimats en la actualidad. La Fatarella. 2015. Foto: FV



Granadas encontradas en la trinchera de Raimats. La Fatarella

capturarlo. La excitante sensación de adentrarse en la madre tierra para descubrir los secretos que depara la vida o la muerte, me empujaba a seguir. Este proceso no era nada sencillo, ya que no me limitaba a excavar, sino que aprovechaba para estudiar los distintos itinerarios que se generaban en su interior y descubrir el funcionamiento del hormiguero. Así, excavaba una zanja en su contorno, para poder con una madera seccionarlo y mantener una de las partes en pie que dejaba a la vista el complejo entramado de túneles.

Esta excavación, era evidente que no era una cualquiera, algo me llevaba hasta aquí con una razón especial, la hormiga cabezona sabía de mi afán de descubrir. Una vez que iba profundizando en la excavación, noté que había algo que me impedía avanzar y que todos los caminos se dirigían hacia allí. Era de superficie lisa y curvada, empecé a limpiarlo con detenimiento y pronto quedó al descubierto, de nuevo la excitación del momento me invadía. El hallazgo era espectacular y cargado de simbolismo, se trataba de un proyectil de la guerra, seguramente no detonado por algún fallo inexplicable que salvó a quién en este momento me invita a descubrirlo. Una marca del territorio que se me había aparecido por razones casuales-delirantes, pero sin duda cargadas de contenido y significado en relación con el territorio madre. Inmediatamente lo llevé hacia mi casa donde empezaron a caerme las necesarias represalias y advertencias de lo que podía haber acontecido, lo cual no me hizo en ningún momento alejarme de mi dulce instante de excitación. La muerte y la destrucción seguían presentes en un territorio que había sido muy maltratado hasta el momento, pero que su pasado era difícil de desvincular de su superficie terrenal.

El no acontecimiento me permitió conocer la historia de la Guerra Civil que nunca nos habían contado, ya que mi abuelo siempre se limitó a contar su experiencia en la obligación a la que se vieron sometidos de emigrar hacia otros lares, y en el refugio que ofrecieron a los soldados dentro de nuestra propia casa y alrededores.

La casa era muy estrecha y esbelta, tenía unos tres metros de fachada y cuatro alturas. Estas edificaciones se realizaban tradicionalmente con la técnica de construcción de piedra en seco. La casa siempre tuvo un lateral al descubierto que el temporal azotaba constantemente castigándolo en exceso. Esta medianera tenía varios cambios de tonalidad y tamaño en la piedra que lo configuraba, yo siempre lo había achacado a esta condición meteorológica. Hay que recordar que en esta zona azotan con fuerza dos vientos dominantes; el cierzo y el aquí denominado “garbinada”, vientos que acaban afectando a la gente que habita estos lugares, llegando en muchos casos a la locura.



Mi tío abuelo. 1932



Tercera planta de la casa de La Fatarella



IMPATTO DELLA PREDETTA BOMBA DA 250 KG. SUL PAESE DI  
FATARELLA, =

Imagen aérea del impacto de una bomba sobre el pueblo de La Fatarella (Tarragona)

Mi abuelo al ver el proyectil nos contó la historia del edificio. Fueron varios los bombardeos de la Legión Cóndor que acontecieron durante la guerra,<sup>6</sup> pero uno de ellos fue especialmente destructivo, varios proyectiles impactaron sobre la fachada y la destruyeron parcialmente, de ahí los distintos orificios que se podían llegar a identificar en su lateral. La reconstrucción de la casa se inició inmediatamente ya que la “garbinada” azotaba con intensidad, mi abuelo ayudaba en lo que podía, era muy niño aún, pero mi tío abuelo era el que estaba dedicado a la reconstrucción. Mientras estaba trabajando, un nuevo bombardeo comenzó y un proyectil impactó de nuevo, falleciendo él a causa del impacto. La catástrofe y la destrucción se adueñaban de nuevo de la casa.

Una fotografía de mi tío abuelo quedó para siempre enfrentada hacía dicho muro en la planta tercera de la vivienda. Era el muro tras el cual se encontraba la escalera lineal que recorría todas las plantas en ascensión hacia el cielo. En el muro de los bombardeos, frente y en conversación con la fotografía de mi tío abuelo, una reproducción del cuadro *El ángelus* de Millet, bajo éste, una gran cómoda llena de juguetes sobre cuyo mármol de coronación reposaba una réplica de la inclinada torre de Pisa del viaje de novios de mis padres. Ésta era la planta donde estaban las habitaciones para el descanso y la ensoñación, donde se inician las noches. Una vez en la cama, mi abuela –*la yaya*– se encargaba de recitarnos todas las oraciones pertinentes, presididas por dicho cuadro –unas noches las cuales se me hacían eternas. Según toda la familia, mi tío era el antepasado con quien más parecido se me encuentra, y continuamente me recordaban que era idéntico al presenciar el cuadro. Luis Fernández Galiano comienza siempre sus conferencias con una imagen de una biblioteca de Londres derruida tras los bombardeos de 1940. Pueden caer bombas sí, pero la vida va a continuar.

## El no acontecimiento

La metamorfosis del acontecimiento en lo no acontecido, nos permite entender que ambos son de igual importancia, y el desvelamiento de la invisibilidad de lo no acontecido nos dará las claves para entender el futuro, y llegado el momento poder predecir lo que sucederá. El acontecimiento se convierte en el gran argumento contemporáneo para la percepción de la realidad, ya

---

[ 6 ] Sobre la población de La Fatarella l'Aviazione Legionaria italiana lanzó 5.328 bombas y se usaron 5.548 bombas antipersonas. En el año 2015 se realizó una exposición titulada 'La Fatarella sota les bombes', donde se recogían una serie de imágenes de la población sufriendo los ataques de las bombas.





New York Crystal Palace. Torre observatorio Latting. 1853



Elisha Graves Otis exhibiendo su ascensor. 1854



Incendio del New York Crystal Palace. Jueves 5 de octubre de 1858

sea desde la celebración o la destrucción, sin dejarnos tiempo para la reflexión. Pero más importante es aún detenerse y reflexionar sobre lo no acontecido, como ese fenómeno espectral que nos muestra la duplicidad, el reflejo del doble. Esto nos permitirá, no solo viajar hacia la fantasía, sino elaborar el sueño mismo, el delirio. Encontrarte frente al espejo, donde la visión del doble llega a causar la muerte. Más adelante hablaremos de la historia del hermano muerto de Dalí, según la cual él se creía una banal copia.

### *Lo no acontecido o el anticlímax*

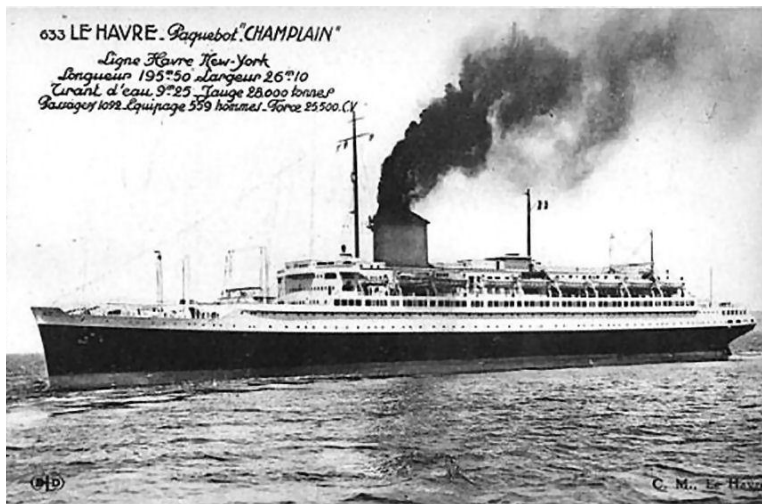
El 14 de julio de 1853 se inaugura en New York el edificio del New York Crystal Palace. Un edificio que se asienta sobre un antiguo cementerio en lo que hoy conocemos como los terrenos donde se ubica la Biblioteca Pública de New York y Bryant Park.

El edificio del New York Crystal Palace fue concebido con el motivo de alojar y celebrar en él un acontecimiento para la gran exposición universal de los inventos y nuevas tecnologías a raíz de la acontecida dos años antes en la ciudad de Londres, como la primera gran exposición a la que todas las siguientes intentaban superar. En estos acontecimientos, la arquitectura se muestra como el elemento en búsqueda de lo extraordinario y maravilloso, para ello se recurre al gigantismo, a esas arquitecturas descomunales monumentales. *Arquitecturas prodigiosas hasta el delirio debido a su carácter efímero*<sup>7</sup>, donde cobijar las grandes ceremonias y eventos que forman parte de la parafernalia que conlleva el acontecimiento. En su interior todo un mundo delirante y ajeno a la realidad desarrolla un conjunto de inventos que en su mayoría son irrelevantes gadgets que no aportan nada a la ciudad. Pero entre ellos destaca un gran invento, que desencadenará –según Koolhaas (1978: 25)– el gran cambio para el futuro desarrollo de Manhattan y del nuevo mundo de la arquitectura del rascacielos.

Nos referimos al invento del ascensor, que aunque ya existía, aquí se presenta como un gran acontecimiento teatral, que pronto dejará de serlo. Elisha Graves Otis exhibe su ascensor de una forma muy particular, destacando así el gran invento de su vida. ¿Qué más acertado que poner su vida en juego para demostrarlo? Él mismo se sube en la plataforma de carga hasta el punto más alto que el palacio permitía donde se encontraba en pleno discurso comercial, allí lo detiene y ordena que corten la única cuerda que lo izó y sujetaba la plataforma. Así buscaba

---

[ 7 ] RAMÍREZ, Juan Antonio., Edificios y sueños. (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía). 1983. Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca. p.296.



Paquebote Champlain. 1932



Hotel Nuevo Waldorf Astoria con el Chrysler al fondo. 1932



Hotel Nuevo Waldorf Astoria. Entrada. Calle 49. 1931



impresionar a la multitud presente, el ascensor cayó solo unos centímetros, deteniéndose lentamente antes de que la catástrofe sucediera. “Estoy bien, caballeros”, tranquilizó Otis a los atónitos espectadores que presenciaban su exitosa escenografía.

Se trataba de un ascensor equipado con un dispositivo para detener la caída de la cabina si la cuerda de izado se rompía. En este caso, un resorte haría funcionar dos pestillos sobre la cabina, forzándolos a engancharse a los soportes de los laterales del hueco, así como al soporte de la cabina. El nuevo método de seguridad impedía que los ascensores se estrellasen contra el suelo en caso de accidente y supuso una verdadera revolución para la industria. Esto supuso el despegue comercial del uso del ascensor y por tanto, el acontecimiento que desencadena la viabilidad del rascacielos en Manhattan. En 1857, Otis instaló el primer ascensor de Estados Unidos en un comercio de la isla de Manhattan.

La presentación de Otis supone el anticlímax como desenlace. Lo no acontecido como el evento real triunfante, lo no acontecido es más importante que el propio invento. El espectro de la duplicidad de la imagen lleva implícito el posible fracaso, pero en algunos casos no acontece, aunque esté presente en nuestra retina. Según Koolhaas *Otis ha introducido un Leitmotiv del futuro desarrollo de la isla: Manhattan es una acumulación de posibles desastres que nunca ocurren* (Koolhaas, 1978: 27). A lo que añadiremos con las distintas observaciones y delirios de esta tesis, que ocurren cuando él decide que ocurran.

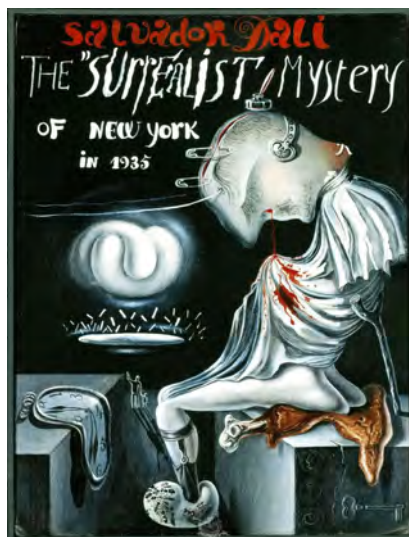
Fuera o no previsible, otro acontecimiento anunciado hacía presencia, el edificio del Crystal Palace acabo destruido por un incendio el 5 de octubre de 1958. Durante una exposición que se estaba celebrando se produjo un pequeño incendio que acabó destruyendo el edificio por completo. Tan solo quince minutos después del inicio del incendio la gran cúpula de 30 metros de diámetro se vino abajo, e instantes después toda la estructura de acero quedaba abatida sobre el territorio del futuro parque.

### *Lo no visible o la invisibilidad*

El 7 de noviembre de 1934, Dalí parte por primera vez hacia New York a bordo del *Champlain*, invitado por Julien Levy para la inauguración de su exposición. Viaje de cruzar el Atlántico que llevaba tiempo deseando y que su tozudez e ingenio lo convirtió en realidad. Antes de su llegada, su amiga y protectora Caresse Crosby –miembro del grupo Zodiac–, que también viajaba en el barco acompañándole para concertar los encuentros con la prensa y hacerle de intérprete, habló con el capitán para que Dalí se pusiera en contacto con el cocinero de abordó y pudiera cocer el



Proyecto de cartel. Ciclo sistemático de Conferencias surrealistas. Salvador Dalí. 1935



El misterio surrealista de Nueva York. Salvador Dalí. 1935



La nostalgia del canibal. Salvador Dalí. 1932

pan más largo que cupiera en los hornos del buque. Así, convenció al cocinero para que le cociera una desproporcionada barra de pan de dos metros y medio de largo, para sellar su impronta a la llegada a tierra firme. El pan se lo entregaron lujosamente envuelto en papel de celofán, que él tras varias preguntas a sus compañeros de viaje decidió sustituir por un simple pero acertado papel de diario, que no dejara dudas de que era un pan. Ninguno de los periodistas le hizo ni una pregunta acerca del pan. Totalmente desconsolado sufre cómo su ocurrencia pasa desapercibida para los periodistas que le reciben, a pesar de sus continuadas muestras para resaltar la misma. En su *Vida secreta* Dalí (1942: 361) cuenta que sacaba a pasear todas las mañanas por las calles de New York a su barra de pan bajo el brazo, un día en un almacén de la calle 57 se pidió un huevo frito que degustó con un trozo de su pan, entonces sí le interrogaron por dicho acontecimiento, aquí ya había cumplido su función y podía desembarazarse de él. Más adelante el pan se le quebró en dos trozos y en un determinado momento cuando contaba las doce horas y paseando frente al hotel Waldorf Astoria, se tropieza y cae al suelo, perdiendo sus dos trozos de pan. Un policía le ayuda a levantarse y él corre a recuperar sus dos mitades de barra, pero ambas habían desaparecido.

*Habían simplemente desaparecido sin dejar el menor rastro, y el modo como me habían sido arrebatados es todavía un enigma para mí. [...] Tuve claramente la desconcertante e inquietante impresión de que se trataba de un delirante fenómeno subjetivo y de que el pan se hallaba en alguna parte ante mis ojos, pero yo no lo veía por razones afectivas que descubriría posteriormente y que estaban relacionadas con una larga historia en la que el pan estaba envuelto.*  
(Dalí, 1942: 361)

Esto le permitió descubrir el fenómeno de la súbita invisibilidad de ciertos objetos, a lo que denominaba como una especie de alucinación negativa, donde no vemos en primera instancia lo que estamos mirando, por un fenómeno alucinatorio, apareciendo otras realidades superpuestas casi siempre de forma involuntaria como en todos los descubrimientos.

*La facultad de provocar a voluntad esta clase de alucinación colocaría las posibilidades de invisibilidad dentro del marco de los fenómenos reales y se convertiría en una de las armas más eficaces de la magia paranoica.* (Dalí, 1942: 361)



Estudio para "La imagen desaparece". Salvador Dalí. 1938.  
Fundació Gala-Salvador Dalí



La imagen desaparece. Salvador Dalí. 1938



Ciudadanos paseando por el Waldorf Astoria. 1946



Reconstrucción de la Sala Sert. Hotel Waldorf Astoria. New York

Buscando sus ansias de fama y atención multitudinaria a través de su pan, sin darse cuenta acababa de descubrir el fenómeno de la invisibilidad. Cualquier acontecimiento puede tener una importancia fundamental. Para Kafka cualquier cambio puede acarrear un serio trastorno, no hay gradación en los eventos. Se desconoce la trascendencia en la modificación de cada uno de ellos.

El 26 de Abril de 2013 se inaugura en el Museo de Arte Reina Sofía de Madrid la gran Exposición “*Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*”. Agustín Fernández Mallo nos cuenta en un pequeño cuento escrito para la ocasión como pretende desvelar el secreto de Dalí e indagar en el concepto de alucinación negativa reproduciendo lo acontecido cuando descubrió el fenómeno de la invisibilidad para experimentar en sus propias carnes dicho acontecimiento:

*...en verano de 2011, estando de vacaciones en la ciudad de Nueva York decidí ir al lugar donde Dalí refiere la pérdida. Para ello, encargué [...], la barra de pan más grande que pudieran hacer. Resultó no sobrepasar el medio metro. Una mañana de agosto la puse bajo el brazo y remonté Manhattan. Mi idea era realizar el trayecto que en 1934 el artista no había podido culminar, almorzar en la sala Sert del hotel Astoria unos huevos fritos acompañados de mi pan. A las 12 del mediodía me hallaba frente al hotel, miré a ambos lados de la calzada, esperé a que pasaran los últimos coches, me lancé a cruzar; fueron los 7 segundos más largos de mi vida. Una vez hube llegado a la otra acera, el pan continuaba a salvo conmigo. Atravesé la puerta del hotel y, ya sentado en la sala Sert, le pedí al camarero dos huevos fritos. No tardé en estar mojando mi pan en la yema. Entonces, no sé cómo ocurrió. Levanté la vista y frente a mí, en mi misma mesa, se sentaba Dalí, quien tras sonreír, dijo:*

*-Muy bien, muchacho, ha cumplido usted mi deseo.*

*Tras unos segundos enmudecido, contesté:*

*-Ésa era mi pretensión.*

*-Se lo agradezco, muchacho, con usted mi pan ha reaparecido. Aturdido, miré la fachada del edificio de enfrente, parcialmente visible a través del ventanal, y entonces tuve una intuición; no sé por qué ni cómo se me ocurrió...*

*-¿A usted le gusta el hormigón? -pregunté.*

*-Sí, sí, muchísimo. ¡Cómo es posible que nunca me lo hubieran preguntado!*

*Sorprendido por la histriónica reacción, continué:*





Tarjeta de invitación al "Baile Onírico", organizado por Caresse Crosby. 1934



"Baile Onírico", cuadro utilizado para ilustrar la invitación al baile. 1934



Le Coq Rouge. 1934



Caresse Crosby. 1934

-¿Por qué le gusta?

-Porque en su confección expulsa calor. Justamente al contrario que el pan, que en su horneado absorbe el calor.

-Ya, no lo había pensado. Pero entonces, ¿por qué no aparece el hormigón en ninguno de sus cuadros?

-Atiéndeme bien, muchacho, este es mi hallazgo: el calor que expulsa el hormigón es, precisamente, el calor recibido por el pan. Se trata de un balance energético universal, ocurre siempre, en todo lugar y tiempo. Pan y hormigón son la misma cosa pero en invertido, se comen el uno al otro, puro canibalismo, dos caras de una misma alucinación negativa: cuando desaparece un pan aparece un trozo de hormigón, y cuando desaparece el hormigón aparece un pan.<sup>8</sup>

Fernández Mallo comienza diciendo en su artículo que robar calor es *el primer y más sagrado principio de destrucción*. Los objetos se devoran unos a otros robándose todo el calor. Una superación de la materia por la propia materia.<sup>9</sup>

## La celebración

### *El baile de los sueños*

El 18 de enero de 1935, Joella Levy y Caresse Crosby organizaron a modo de homenaje y despedida un baile onírico en la sala Coq Rouge –establecimiento de moda en la 56–, para despedir a Gala y Dalí tras ese primer exitoso viaje a New York. Un peculiar evento, al que había que asistir disfrazado según el sueño preferido de cada invitado, en búsqueda de despertar la *loca fantasía que dormitaba en el fondo de los cerebros y deseos de todos*. El acontecimiento fue un tremendo éxito al que acudió en masa la sociedad neoyorquina. Distintos disfraces poblaron la fiesta, la mayor parte de ellos con una gran carga de erotismo y catastrofismo. Dalí en su *Vida secreta* lo relata como:

*Ciertas damas de sociedad aparecieron con la cabeza enjaulada y el cuerpo prácticamente desnudo. Otras habían pintado en sus cuerpos horribles heridas y*

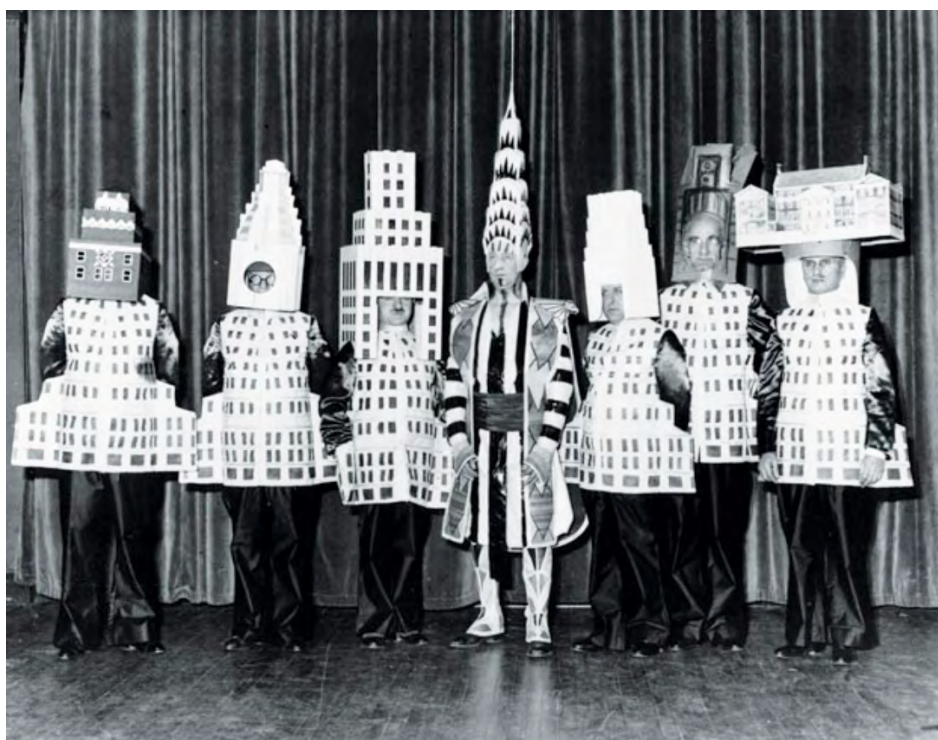
---

[ 8 ] Agustín Fernández Mallo, "Las alucinaciones negativas", publicado el 26/4/2013 en [elcultural.es](http://elcultural.es) con motivo de la Exposición sobre Dalí: Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[ 9 ] *ibidem*.



William Van Alen como el Chrysler. 12º baile de disfraces "Fete moderne: una fantasía de fuego y plata". 1931



12º baile de disfraces "Fete moderne: una fantasía de fuego y plata". 1931. De izquierda a derecha: Stewart Walker como el Edificio Fuller, Leonard Schultze como el Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn como el Edificio Squibb, William Van Alen como el Chrysler, Ralph Walker como Wall Street, De Ward como la Torre Metropolitana y Joseph H. Freeland como el Museo de Nueva York (MOMA)



*mutilaciones, cínicamente acuchillando su belleza y  
traspasando su carne con una profusión de imperdibles.*  
(Dalí, 1942: 362)

Gala sin duda fue de las que más impresionó, sobre todo por el escándalo tras la fiesta que generó su traje, ella se presentó disfrazada de cadáver exquisito.

Según Dalí, la fiesta quedó instalada en la sociedad americana como una especie de institución histórica, que continuadamente se repetía por todas las ciudades de Estados Unidos.

### *El baile de lo moderno*

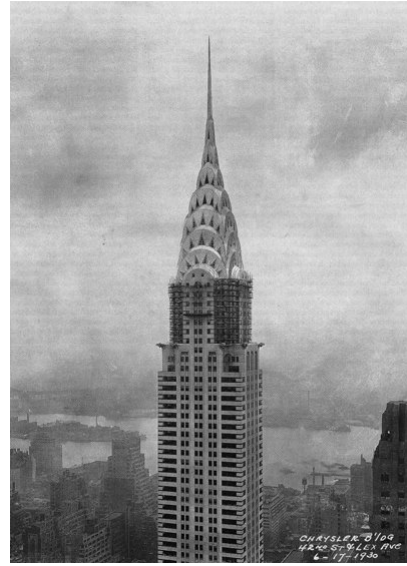
Pero hay otro baile de disfraces ya instaurado anteriormente en la mente neoyorquina, donde no se descubren los sueños, sino la vida interna de los edificios, o el sueño de la ciudad. Se trata del 12º baile de disfraces celebrado el 23 de enero de 1931, titulado *“Fete moderne: una fantasía de fuego y plata”*, éste se celebrará en el hotel Astor, en Broadway. Acontecimiento que surge en plena lucha por la altura, y quien mejor que los arquitectos y artistas para encarnar a sus propios edificios. Un comunicado de prensa lo anunciaba como *La fiesta moderna ha de ser modernista, futurista, cubista, altruista, mística, arquitectista y feminista [...] La fantasía es la clave, se premiará la originalidad* (Koolhaas, 1978: 126) y los organizadores avisan que *el espíritu moderno en el arte no es una nueva receta para hacer edificios, esculturas o decoración pintada, sino que es una búsqueda de algo más característico y más vital, entendido como expresión de la actividad y el pensamiento modernos*, según cuenta Koolhaas en su libro.

Al acontecimiento asisten unos 3.000 invitados, que colmatan el espacio del hotel con un conjunto de disfraces bicolores, plata y rojo fuego, que llenan de modernidad a la ciudad en ese momento en viraje acusado. Como Koolhaas bien anuncia, no se trata de un baile, sino de una réplica al congreso CIAM –Congreso Internacional de Arquitectura Moderna–, que se celebra al otro lado del charco.

Los arquitectos de la ciudad se presentan disfrazados de sus propios edificios, encarnando a cada uno de ellos, dotándole de esta primigenia vida a la que iremos aludiendo. Casi todos los atuendos son similares, salvo su culminación, donde cada uno lo reinterpreta al igual que hizo Gala con su exquisito cadáver. Esto es muestra de lo que realmente estaba sucediendo en la construcción de los propios edificios, donde en muchos casos la originalidad del producto se remitía a su coronación.



William Van Alen como el Chrysler. 1931



La elegancia del edificio Chrysler. 1930



Revista El Europeo. 1988

El momento del éxtasis llega cuando los grandes arquitectos de la ciudad –que en ese momento se encontraban definiendo el perfil de la isla–, suben al escenario para recomponer el nuevo skyline de Manhattan, interpretando un ballet titulado *“La silueta de New York”*. Suben el nuevo Waldorf Astoria, el edificio Fuller, el edificio Squibb, el número 1 de Wall Street, la torre Metropolitan, la terminal Bush, el Museo de la Ciudad de New York, y eclipsando a todos el edificio Chrysler. Quien iba a tener la capacidad para romper moldes en ese momento sino quien estaba al frente de la lucha por la altura, William Van Allen, arquitecto del Chrysler se presentó a la fiesta con un traje diseñado hasta el más mínimo detalle al igual que su edificio. *Todo el disfraz, incluido el sombrero, era de un tejido metálico plateado con adornos de charol negro; el fajín y el forro eran de seda en color rojo fuego.*<sup>10</sup> Aunque lo que más llamaba la atención de su atuendo al igual que en el edificio era el sombrero. Esa culminación en forma de aguja, se representó exactamente igual en el sombrero que llevaba a la fiesta, y es el símbolo de la victoria, que no perdurará por mucho tiempo ya que el Empire State se encuentra próximo a su culminación, como Koolhaas relata, se trata de un triunfo efímero. El evento se ha convertido en una muestra de la competición en la que la ciudad está siendo jurado y a la vez el tablero de juego sobre el que se ejecutan los movimientos estudiados de cada pieza. Unas decisiones tan estudiadas y escondidas que las incluyen dentro de una gran partida de ajedrez, donde todos se reservan la mejor jugada para el final. Un jaque mate que sentenciará la gran victoria de la arquitectura del poder en el siglo XX.

### *El baile de los secretos*

En número 4 de la Revista *El Europeo*, correspondiente al mes de septiembre de 1988,<sup>11</sup> el periodista Diego Carrasco asegura que encontró en la Biblioteca Pública de Nueva York, dentro de las laberínticas cámaras depositarias de tesoros, una breve nota que le llamó la atención en una revista alemana de los años veinte, dedicada a la arquitectura. Ese artículo contenía un pequeño relato, escrito por John J. Healey, referente al edificio Chrysler de New York, emblema del máximo poder como techo del mundo en ese momento. El artículo hablaba del diseño preliminar del

[ 10 ] Citado en Delirio de Nueva York p.129. Proviene de Pencil Points, febrero de 1931. p.145.

[ 11 ] Publicado el artículo *“El Chrysler que esconde la Alhambra”* en el periódico *IDEAL* de Granada por Juan Luis Tapia a 8 de Septiembre de 2009.

edificio en una réplica del mismo escondido bajo la Alhambra de Granada en territorio español. A continuación se reproduce el texto tal cual se publicó:

*Al parecer, cuando Walter P. Chrysler encargó a William van Allen que diseñara un edificio para la Chrysler Corporation, en 1928, el secreto era de la mayor importancia. El rascacielos constituía aún un concepto atrevido y nuevo. Chrysler quería tener el edificio más alto del mundo. Numerosas compañías estaban contemplando la posibilidad de unas vías igualmente fáticas de ensalzar su virilidad capitalista y, como no, el diseño del más grande era de gran valor.*

*A fin de eludir a los espías arquitecturales de otras firmas, se decidió edificar y probar un modelo definitivo en un país extranjero. Gracias a una amante de Chrysler, “una belleza de Granada”, de familia bien, la elegida para el proyecto resultó ser España. Más específicamente, se convino en que todo el trabajo se llevase a cabo en dos enormes túneles cuya existencia era conocida solo por unos pocos privilegiados. Ambos túneles tenían aproximadamente un kilómetro de longitud y habían sido hechos por los musulmanes en 1394, para conectar la Alhambra con el Generalife.*

*Se accedía a ellos a través de una amplia bóveda hallada en los sótanos del edificio que por entonces ocupaba una discoteca, un night club, “El Rey Chico”, cerca del Paseo de los Tristes, y tanto hombres como herramientas entraban y salían siempre de los túneles de noche donde los diversos diseños y materiales fueron puestos a prueba durante un periodo de dieciséis meses. Con la nueva aleación de aluminio, que por entonces se eligió para realizar buena parte de la superficie exterior del edificio, se construyó, acostado, un modelo de tamaño natural del rascacielos Art Decó.*

*Mientras Granada dormía, mientras las estaciones cambiaban en el recinto de la Alhambra, debajo de sus cimientos, muy hondo, crecía el edificio como un inmenso cohete plateado. Se hicieron planes para edificar la estructura final en esos túneles, para luego enviarla por barco a Estados Unidos, en piezas que luego se montarían en el emplazamiento de la calle 42 y la Lexington Avenue, en Nueva York. Cuando el modelo estuvo terminado se dio un baile de disfraces con tema morisco-futurista para todos los que habían participado en la empresa secreta. Los técnicos se vistieron como*

seres llegados del espacio exterior, y con esos atuendos bailaron con secretarias ataviadas con sugestivas ropas de doncellas árabes.

*Un guitarrista flamenco fue llevado del Sacromonte, con los ojos vendados, y se dice que la fiesta se prolongó hasta el amanecer. De una manera bastante profética, Van Allen mismo, según se decía, se había presentado de Boabdil, el último rey moro de Granada. El ruido de la extraña fiesta, por fin, llegó hasta el Patio de la Acequia, donde dos estudiantes habían pasado la noche. Los jóvenes siguieron el ruido hasta su origen por una de las tomas de aire del túnel, y así llegaron junto al reluciente rascacielos que yacía tumbado, mientras electricistas que parecían marcianos y jóvenes esclavas de Nueva York bailaban el charlestón fumando Camel.*

*Uno de los estudiantes, una jovencita de Jaén que, por lo que se dice, tenía un parecido asombroso con Evelyn Nesbit, murió de inmediato de un ataque al corazón, en tanto que su compañero sufrió un colapso psicótico que le redujo a pasar el resto de su vida ingresado en una institución para enfermos mentales en Extremadura. A cambio de mantener acallado el escándalo, Van Allen y toda su concupiscente compañía de ingenieros se tuvieron que largar. Zarparon una noche del puerto de Motril, con planos y todo, en el yate privado de Walter. P. Chrysler, a cuyo bordo – según se dice – la fiesta continuó una semana más. Los túneles fueron sellados con el edificio todavía dentro. Ahí está, silencioso y vacío, aún hoy, enterrado, como una espada galáctica..., sepulto en la oscuridad.<sup>12</sup>*

## La seducción

Corre el año 29, y empiezo a sentir ciertos espasmos y contracciones al percibir el sentimiento de la ciudad, empiezo a crecer pero me siento sola, abandonada, denostada. Hay ciertas luchas por conseguir un objetivo que marcará el destino, pero mi esbeltez y sencillez me mantiene. La elegancia estará siempre por encima de la robustez.

Pasa el tiempo, llego a lo más alto, mi cabeza de aguja puntiaguda roza el infinito. Un futuro amigo y amante se erige frente a mí pero desprende ciertos aires de grandeza. Aunque

---

[ 12 ] John. J. Healey / Traducción de Ana Poljak. Cuento del edificio Chrysler en la Alhambra. 1928.



Obreros trabajando en el edificio Chrysler. 1930. Charles C. Ebbets



Vista del Rockefeller Center desde la Chrysler. 1937. Margaret Bourke-White



"Men at work. Lunch time and smoke". 1932. Lewis Hine



"Lunch atop a Skyscraper". 1932. Charles C. Ebbets



Taza, vertido de leche. Aparición de la imagen



con un inicio de dificultades, empieza a mostrar ya síntomas de fatiga por superarme y un aire exhausto a pesar de su corta vida. La tensión va en aumento, los espasmos y contracciones recorren de nuevo mis entrañas, suicidios continuados hacen que el terror, la muerte y la destrucción empiece a sembrar el pánico en el ambiente. Creo necesario mi primer acercamiento con quien estoy abocada a compartir el resto de mis días.

¡Empty!

El nombre brota jocosamente del interior de mi ser antes de que él se haya persuadido de mi entrada en la escena de nuestra preciada gran manzana. Siempre estaremos cercanos, así que decido tomar la iniciativa y aventurarme a lanzar esa primera piedra que invite a iniciar la tan ansiada conversación. Yo le vi crecer, el me vio como referente, pero sus antepasados pesan demasiado. Su respuesta es parca, se limita a saludar, ignorando mi irónico saludo, pero una pequeña sonrisa se le escapa dibujándose en su rigurosa silueta. Toda la ciudad le conoce así, pero su arrogancia le mantiene erguido y hace oídos sordos a semejantes rumores, su futuro será brillante.

Tras mis frases de sorprendida bienvenida, y las suyas, de una cortesía que me advierten de su galantería –llegando en cierto momento a ridiculizar mi atrevimiento–, continuamos la impuesta lucha por la altura. Él resulta vencedor, su marca; 443. Jugar sucio no es mi estilo, ni debería serlo de semejante caballero, pero los ases en la manga siempre estuvieron presentes en una sociedad como la nuestra. Ha sido creado para ganar, y hará lo imposible para conseguirlo –más tarde encontrará otros rivales a los que aniquilará por completo–, de momento parece que respeta a las damas.

Ya había pasado un año de su victoria. Lewis Hine en *“Men at work”* le había documentado en su construcción. Charles Clyde Ebbets indirecta y equivocadamente lo había inmortalizado y mostrado al mundo, a través de esa imagen que aparece y desaparece todas las mañanas cuando vierto el café en esa taza –recuerdo que aún mantengo.<sup>13</sup> Una imagen que a lo largo de la historia ha sido atribuida a uno u otro fotógrafo, y a uno u otro edificio, pero que hoy sabemos a quien pertenece y de quien hablamos.

---

[ 13 ] Para Dalí, el acto de verter el café con la cafetera dentro de la taza, convierte a la taza en un objeto simbólicamente comestible, respondiendo al deseo del canibalismo de los objetos. Un acoplamiento de la taza y la cafetera de orden erótico y mágico. Cualquier objeto que actúa sobre otro se comporta simbólicamente, y metamorfosea al otro objeto. La nueva comunicación que se establece entre los objetos impregna el uno en el otro. Uno deja de existir siendo despersonalizado y aniquilado por el otro. La taza cobra una nueva vida al introducirle el líquido, que conforme se llena se transmuta a medida que ésta participa crecientemente. La madre devora al hijo (Dalí, 1963: 106).



El ángelus. Jean Francois Millet. 1856



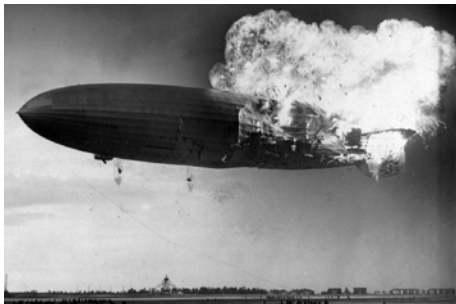
Gigantescos ángelus de Millet en New York. 1934. Salvador Dalí



El dirigible Hindenburg sobrevolando New York. 1937



El dirigible Hindenburg sobrevolando New York. 1937



El dirigible Hindenburg en el instante de su destrucción. 1937



Noticia de la destrucción del dirigible Hindenburg. 1937



El Empire State y Chrysler perforando la niebla sobre New York



Bombardero sobrevolando New York. Margaret Bourke White



Este fenómeno delirante se le presentó de súbito a Dalí en ese mismo año que Hine o Ebbets publicaban dichas imágenes de él.

*La aparición de la imagen de El ángelus de Millet se presenta ante mis ojos como una imagen paranoica, es decir, comportando un sistema asociativo que coexistiría con las ideas delirantes propiamente dichas: como consecuencia del choc, de la reacción provocada por la imagen, el objeto se habría cargado, para mí, de un contenido delirante. [...] La imagen se me aparecía como diferente, y esta diferencia bastaba para suministrar el contenido delirante anteriormente anunciado.<sup>14</sup>*

He aquí una de las principales trazas que este texto defiende, la aparición que Dalí tuvo en ese momento no era más que la materialización de la relación amorosa y especialmente sexual que se estaba produciendo en este momento entre nosotros. Dalí ansiaba venir aquí y esta motivación jamás la identificó, aunque la intuía sabiendo que *Todas las noches, los rascacielos de Nueva York toman las antropomórficas formas de múltiples y gigantescos Ángelus de Millet del período terciario, inmóviles y listos para ejecutar el acto sexual y devorarse entre sí, como enjambres de alacranes antes de la cópula [...]* (Dalí, 1942: 359). Pero él siguió obsesivamente anclado en *El ángelus* de Millet. Hoy con todos los hechos acontecidos lo entendería, y este texto hará esclarecer el significado de dicha temprana aparición.

En diversas ocasiones intentaron utilizar su aguja para recibir a los dirigibles, como quien lo diseñó, aún a sabiendas de que este acto de aproximación y amarre iba a resultar imposible, así lo calculó y los padres se fascinaron con ello. Evidentemente todos los intentos fueron inútiles como bien sabían. Hoy aparecía en escena quien hace unos meses sobrevolaba las instalaciones del estadio olímpico de Berlín, con motivo de la inauguración de los JJOO de 1936. Adolf Hitler mostraba un despliegue de su fuerza y el mundo entero se hacía eco de su manifestación de poder. La llegada del Hindenburg no iba a ser más que una catástrofe que evidenciará el fin de una era. Tras sobrepasarnos, sin prestarnos atención –a no ser por la de sus sorprendidos y fatídicos viajeros–, vimos cómo se precipitaba sobre el territorio vecino de New Jersey con una celeridad abrumadora. Suerte de que dicho invento no funcionó, tal vez me encontraría ahora en una situación de preocupación extremadamente dolorosa.

Son las 9:49 del 28 de Julio de 1945, un ensordecedor estruendo me despierta a la vez que me hace temblar. La guerra

---

[ 14 ] DALÍ, Salvador: El mito trágico de "El ángelus" de Millet. Tusquets Editores. Barcelona. 2004. p. 42



Accidente del bombardero Mitchel B-25 en el Empire State. 1945



Noticia del accidente. New York Times. 29 Julio 1945



Cruce de miradas entre el Empire State y la Chrysler. New York. 1931

aún está en marcha aunque pronta a llegar a su fin, tan solo restan unas semanas para que oficialmente se de por concluida. Una densa niebla permanece anclada en mi coronación, rápidamente busco la causa aún con cierta desorientación. No se aprecia nada en un territorio que ha permanecido virgen a dicho acontecimiento, pero la catástrofe está cerca. Miro arriba, e inmediatamente le veo, es él, algo empieza a revolucionar todo mi ser, la ansiedad me recorre, los ascensores comienzan a dispararse en búsqueda de la culminación para la observación del acontecimiento. En la calle se hablaba desde hacía tiempo de esa posibilidad que barajaban los enemigos de intentar destruirle, pero hasta hoy nada había acontecido. Un bombardero Mitchell B-25 con destino New Jersey, despistado por la niebla ha colisionado y destrozado su impoluta piel adentrándose en su interior, pero él se mantiene en pie como si nada hubiera sucedido. Es el primer accidente que sucede en nuestro entorno, del cual aprenderá de cara al futuro.

Su poder está por encima de cualquier catástrofe que intente hacerle bajar de su actual liderazgo, aunque el fuego y el olor a gasolina se aprecia a distancia y me hace temer lo peor. No sé que hacer, ¿cómo le ayudo?, se que él no me lo permitiría y se enfadará si intento cualquier locura, no me gustaría herir su orgullo y perderle para siempre. Me mantengo expectante y atónita, pero especialmente preocupada aunque no se muy bien el por qué. Siempre se ha sentido superior, me miró por encima del hombro a pesar de mi intento de acercamiento que iba más allá de lo meramente formal. Me quedo más tranquila una vez que todo se resuelve. El humo ha desaparecido, la noche cae y la normalidad se recupera.

Es lunes, hace un día absolutamente encapotado, pero me encuentro bien. He pasado una noche deliciosa. Soñar es un acontecimiento del que me gusta disfrutar. Suelo pasar noches amenizadas por largos sueños extraordinarios y deliciosos. Soy incapaz de recordar esos detalles que escapan a mi memoria. Tan solo han pasado cuatro días del accidente y ya todo funciona como si nada hubiera sucedido, todo un récord, pero no era de esperar, menos para quien se siente el rey del mundo. Me siento tranquila pero con una cierta preocupación que trasciende lo superficial. Inesperadamente, nuestras miradas se cruzan. Su mirada es intensa y a primera vista su atisbo de sonrisa de aquel primer encuentro ha desaparecido, aunque noto que interiormente me sonríe insistentemente. Un involuntario escalofrío me recorre todo el entramado estructural que me mantiene en pie, pero que se debilita por momentos avicinando la temida catástrofe. De pronto, siento que unas inesperadas tensiones me oprimen el interior de mi ser. Una extraña sensación de viajar hacia lo desconocido



New York in clouds, Getty Images, 1954



Construcción de las Torres gemelas. 1972



Empire State Building. 1932

me inunda. Aparto los ojos de su mirada imperante y comienzo a buscar nubes en el oscuro cielo que esta noche rasamos incesantemente. El interior se agita muy deprisa. Mis arterias llenas de los 32 ascensores que suben y bajan a un ritmo asombroso, comienzan a despertar cierto cosquilleo en mis 77 interiores que me anuncia que algo nuevo está sucediendo en mis entrañas. La nubosidad demandada llega con retraso. Hay nubes negras de color plomo. El aire nos azota balaceándonos como amenaza de tormenta. De pronto un trueno retumba y comienzan a caer gotas. Las calles quedan en pocos instantes libres de transeúntes.

Levanto mi perfil y agradezco la lluvia, que me refresca y se desliza desde la coronación a mis cimientos, recorriendo mis 319 metros. Cae mi mirada y respiro hondo, dejo que el aire que solo nosotros dos alcanzamos me purifique e intento recuperar la poca serenidad que me queda. Nadie me había impactado como él, y no entiendo por qué. ¿Porque es alto? ¿Esbelto? ¿Educado? ¿Poderoso? ¿Arrogante? No entiendo mi reacción inesperadamente irracional. Suspiro profundamente aliviada, los ascensores se detienen. ¿Cómo puede controlar él sus 73 ascensores en ciertos momentos? Hago un gran esfuerzo por tranquilizarme y ordenar mis pensamientos. ¿Qué ha pasado? Mi interior se pone de nuevo en funcionamiento recuperando su ritmo habitual y puedo volver a respirar normalmente. La gente sube y baja en búsqueda de sus aposentos habituales y yo les concedo con gratitud y esmero su placer.

Dejo atrás un conjunto de pensamientos innecesarios pero imprevisibles e incontrolables, y empiezo a sentirme idiota y avergonzada. Seguro que estoy reaccionando desproporcionadamente a algo que solo crece en mis pensamientos revolucionados. Sin duda admito que tiene algo que me hace palpar continuamente a un ritmo endiablado, ha alcanzado el cielo con ansiedad, con firmeza y seguridad en sí mismo y en quien lo trajo a este mundo, se siente cómodo consigo mismo y con su entorno inmediato estando yo muy próximo a él, pero por otra parte es arrogante y, por impecables que sean sus modales y sus movimientos, me mantiene alejada de él con su frialdad y altitud.

Puede ser arrogante, pero tiene derecho a serlo, porque ha conseguido todo aquello que se ha propuesto y es todavía muy joven, para ser sensatos, menor que yo. No soporta a quién le intente hacer sombra, pero ¿por qué iba a intentar yo hacerle sombra? No creo me vea como rival, ya que nunca fue mi intención superarle ni competir con él, desde el primer momento quedó claro. Probablemente tiene que ver con las gemelas, que pronto lo ridiculizarán y él enfurecerá. En ningún momento las considero mis rivales, pero se aprecia en él que está preocupado, tiene claro





Nuevo Waldorf Astoria, entre las calles 49 y 50. New York



Waldorf Astoria entre las calles 33 y 34, New York. 1920



New York. Samuel H Gottscho. 15 Diciembre 1931

quien manda en este momento, pero el presente se construye a un ritmo endiablado que es incapaz de controlar por el momento.

1972. Recientemente pasó los cuarenta, su juventud sigue a la altura de sus ansias de victoria y poder. En el brillo de sus ojos se aprecia su objetivo hacia mí, y ello le hace despistarse ante quien comienza a erigirse frente a sus narices. Son dos y crecen con fuerza. El empuje hacia el cielo es ilimitado, parece que no hay fin, pero yo soy el centro. Ni tanto ni tan poco, mis medidas son adecuadas, nuestra pareja sería correcta y proporcionada. Seríamos la envidia de la ciudad, no me preocupan lo más mínimo. Vuelven esas sensaciones de estremecimiento a mi ser. En esta ocasión es él quien toma la iniciativa.

Acaba de invitarme a descubrir sorpresas, lo aprecio con una claridad indescriptible. Me lanza una fugaz mirada burlona. Me ruborizo e inexplicablemente mis pulsaciones se aceleran y los ascensores vuelven a parpadear y recorrerme incesantemente. Aparece el cosquilleo que me empieza a nutrir de sensibilidades. Su sonrisa me asciende como una vibración. Seguro que no era por intentar cortejarme. Solo quería mostrarme su interior para demostrarme que nadie lo superaría en belleza ni detalles. Esas dos descaradas, no son más que espejismos fantasmagóricos, anclados temporalmente a este territorio. Los acontecimientos venideros me darán la razón.

Siendo sincera, tengo que reconocerlo, me atrae. No puedo seguir escondiendo mis sentimientos, tendré que tomar una decisión. Nunca antes había sentido algo así, soy de acero y piedra, pero hay algo en mí que me hace despertar esta reacción inesperada pero enormemente atractiva y vital. Igual de atractivo que él me parece, muy atractivo. Pero sé que es una causa perdida y suspiro con un pesar agri dulce, nunca dejará su arrogancia, para mostrarme su más íntima sensibilidad. Sin darme cuenta ya hablo de atracciones y pienso en sensualidades y en sexo. Su piel exterior de piedra se vuelve dorada bajo la calidez del sol. La imagen de su presencia se me muestra constantemente, su altitud se me manifiesta como forma sensualmente placentera. Deseo que llegue el momento, pero mientras, seguiré admirándolo desde la distancia, esa distancia que siempre fue relativa.

Esta noche estoy nerviosa, muy nerviosa e intranquila. No paro de moverme y de dar vueltas. Oigo cantar a los pájaros que me revolotean. Reina una gran quietud y el cielo es de una pureza extrema. En cambio yo me siento inquieta. ¡Pronto sucederá! Sueño con amarres de dirigibles, destrucciones masivas, cuerpos esbeltos, desplomes, ventanas repetidas, accidentes inesperados, y lugares muy oscuros e inexplorados. Me despierto dos veces con ansiedad e intento calmarme a pesar de los regueros de sudor que recorren mi silueta.



OMA. Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, Elia y Zoe Zenghelis. New York. 1978



Madelon, Rem y Thomas junto a la Torre de Pisa. 1967



Après l'amour. 1975. Madelon Vriesendorp



El día amanece calmado al igual que yo. El cielo es azul intenso. El sol amarillo y luminoso se filtra por las ventanas de los compañeros de escena. El nuevo Waldorf Astoria ocupa una manzana entera en la 49 y la 50. Qué bien elegido, es la reencarnación de sus entrañas, nada lo deja al azar. Terminaron el impresionante edificio con parte de la demolición del antiguo a finales de los años treinta, no mucho después de ese primer encuentro entre nosotros, seguramente el culpable de estar ahora en esta situación desesperante pero gratamente constructiva y excitante. Allí se producirá esta noche el ansiado encuentro, no dudo que él se manifestará con la misma sensación que se desprende de lo más profundo de mis cimientos. Nos acercaremos juntos, pensaremos juntos, formaremos una sola alma y nos fundiremos en un único ser celestial.

Somos conscientes de que acaba de aterrizar un voyeur en el escenario con ansias de descubrir nuestro pequeño secreto y viene pisando fuerte. Es persistente y tenaz, se dedica a recopilar todas las postales que hay en baúles del recuerdo y a compilarlas en un pequeño álbum con nombre de manifiesto. Quiere ponernos en tensión, quiere hurgar en un pasado que he tenido muy claro hasta el momento, pero que parece que no ha sido así. Mi mirada ciega me ha impedido ver más allá. Se dispone a contarle al mundo y esto me enfurecerá. Veremos cómo acaba.

## **El deseo**

En 1972, llegaba Rem Koolhaas a New York tras terminar los estudios de arquitectura en la Architectural Association de Londres, y dispuesto a iniciar sus estudios de doctorado en la Universidad de Cornell, junto a Oswald Mattias Ungers, con la intención de estudiar la cultura de la congestión en Manhattan. En ese momento se encuentra viviendo en Ithaca junto a su esposa Madelon Vriesendorp, ambos se dedican a coleccionar información sobre New York, en el caso de Koolhaas preferiblemente libros, en el de Madelon diferentes souvenirs como postales, muñecos, o cualquier pequeño detalle que despertaba su curiosidad en ese afán por el pequeño tamaño que ha dominado su trabajo.

Rem y Madelon se conocieron en 1962 cuando ella aún era novia del primo de Koolhaas, Thomas. Desde el momento en que la conoció, él ya la deseaba. Ella igualmente se fascinó por su intelecto. Pronto ella se fue a vivir a Amsterdam donde la pareja se encontró. En 1968 Koolhaas se fue a estudiar arquitectura a Londres y un año más tarde ella se fue a vivir allí con él y a terminar sus estudios de Bellas Artes. Cuando ambos finalizan los estudios, Rem recibe una



Flagrant Delit I. 1975. Madelon Vriesendorp. Collection FRAC Centre



Flagrant Delit II. 1975. Madelon Vriesendorp. Imagen de la cubierta original del libro Delirious New York

beca para ir a Estados Unidos y ambos emprenden el primer viaje a la aventura americana. Sólo era el inicio de la historia, que cómo iremos viendo de momento termina en 2009.

Como hemos enunciado entre 1972 y 1977 Koolhaas con toda la información recopilada, se dedica a acumular documentación para escribir su libro *Delirious New York*, libro que será esencial para el desarrollo de su trayectoria profesional. Hay un año clave que es el año 1975, cuando Madelon se dedica a dibujar una serie de pinturas con la temática centrada en New York. Dicha serie se inicia con el cuadro *Après l'amour –Después del amor–*, donde dos emblemáticos edificios como el Chrysler y el Empire State aparecen en una habitación de hotel descansando sobre la cama después de haber realizado el acto sexual, y permanecen relajados tras la intensa sesión. Los dos edificios se muestran como dos grandes figuras de *El ángelus* de Millet en un proceso de reflejo frente a la ventana. Un estridente e inquietante cuadro presencia la escena haciendo de cabecero de la cama, que sin duda refleja los pensamientos de ambos edificios.

Madelon nos relata<sup>15</sup> que este dibujo no convencía a Koolhaas, a él le parecía que le faltaba algo, necesitaba que la modernidad hiciera acto de presencia, así que ella decidió dibujar al Rockefeller Center entrando en la habitación y sorprendiendo a los dos edificios en pleno acto sexual. Esta obra es *Flagrant Delit*, donde no solo aparece el nuevo edificio, sino que el punto de vista cambia, dejándonos ver mucha más información sobre lo que está sucediendo. Es una escena dura, donde el éxtasis y el desastre se manifiestan evidentes. Se produce entre los tres una tensa y densa conversación que igualmente es presenciada por un Manhattan atónito frente al histórico acontecimiento que se estaba produciendo. La tensa conversación entre los tres es observada; además de por ese Manhattan expectante, en su primera versión por un holograma de una Estatua de la Libertad con cuerpo de Venus de Milo.

La pintura *Flagrant Delit* tiene dos versiones con diferencias entre ellas. Por un lado esa presencia espectral de la Estatua de la Libertad con cuerpo de Venus de Milo, como invitada especial al acontecimiento, restándole protagonismo al público conversante. La presencia de esta escultura influye en la lámpara que ofrecía la tenue luz en la habitación, derivando la llama de la lámpara hacia su dueña. Mientras que en la versión II dicha lámpara alumbraba en dirección opuesta. La versión II es la que ilustra la portada de *Delirious New York* de Rem Koolhaas, en ese momento aún marido de Madelon. Imagen que también fue usada por Daniel Baroni, sin el consentimiento de Madelon, para ilustrar la portada de su libro *Skyscrapers*. La edición se retiró y le cambiaron la portada

---

[ 15 ] VRIESENDORP, Madelon. *The world of Madelon Vriesendorp*. AA Publications. London. 2008.



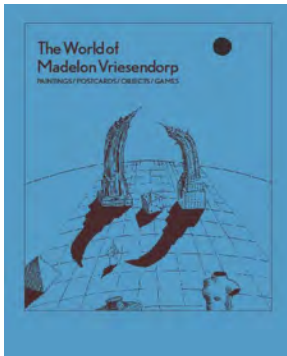
Texto original Delirious New York. Oxford University Press. Rem Koolhaas. 1978



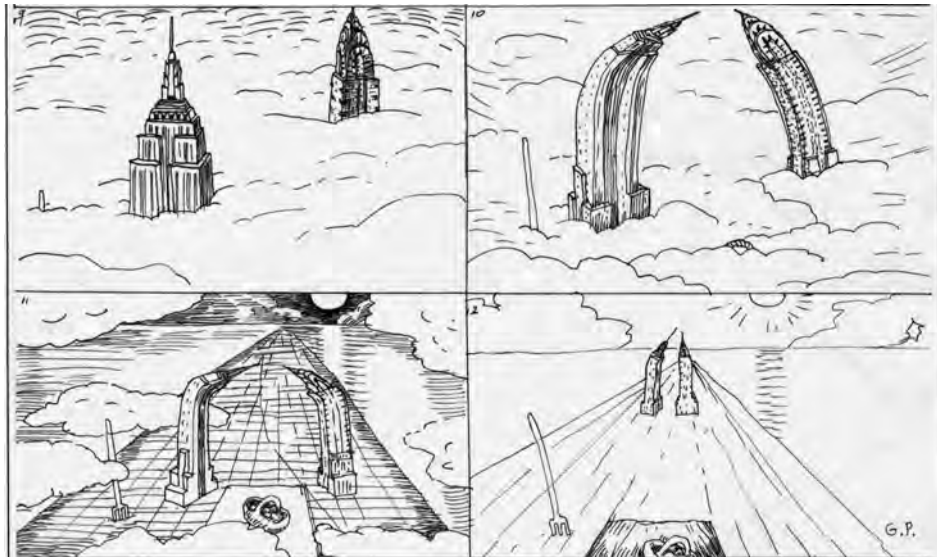
Delirious New York. Rem Koolhaas. The Monachelli Press. 1994



Segunda Portada de Grattacieli. Daniele Baroni. Electa. 1980



The World of Madelon Vriesendorp. 2008



Madelon Vriesendorp. Storyboard de Flagrant Delit. 1980. Contiene video con Realidad Aumentada, mediante la aplicación Aurasma





por otro dibujo de Madelon, *Sueño de libertad* donde se apreciaba el nacimiento de la Estatua de la Libertad desde el interior del edificio Chrysler.

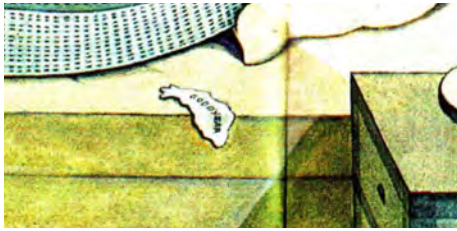
Koolhaas y sobre todo Madelon conocen perfectamente la obra de Dalí y la admiran. En todas las referencias que se utilizan aquí aparecen elementos claramente procedentes de la obra de Dalí, y especialmente del método paranoico-crítico y del cuadro de *El ángelus*, tan utilizado incluso en los concursos de arquitectura que presentaban, conceptos que se refieren al erotismo, a los juegos y a la dominación de los amantes. El sexo siempre está presente. En la mayor parte de los casos está presente sin estarlo, siempre queda implícito. Así, se halla la tensión erótica presente entre edificios tan bien labrada por su autor, pero perfectamente velada y contenida, que solo un gran acontecimiento podría desvelar con tanta claridad. Este mismo estilo de tensión sexual no resuelta, es el que aquí se defiende y que ha sido tan descrito en *El ángelus*, y más explícito en *Flagrant Delit*.

Como vamos dejando ver, y en los próximos capítulos haremos explícito, son claros los lazos entre Dalí y Koolhaas, entre *El ángelus*, *Flagrant Delit* y el CCTV-TVCC, no solo en lo más obvio que se ha ido citando, sino más especialmente en la sacrificada figura del personaje protagonista femenino.

Estamos hechos de una extraña mezcla de ausencia y presencia, es decir, de deseo: del deseo de los objetos perdidos, de lo sido, de lo que ya no somos y sin embargo... late. Proponemos el deseo, el sueño y la fantasía como espacio de escenificación de la realidad. La realidad no entendida cómo lo que nos rodea simplemente, sino cómo aquello que el sujeto conquista en la palabra, en la historia de sus silencios, y para hacer que otros lenguajes desconocidos dejen de ser oscuros y afloren con vitalidad aunque nos parezcan incomprensibles a simple vista.

## El éxtasis

El cuadro de *Flagrant Delit* fue muy importante para Madelon, acabar ilustrando la portada del libro supuso una sorpresa ya que Koolhaas tenía prevista otra portada. Más aún cuando este dibujo ya había sido usado ilícitamente por Baroni, y Koolhaas dudaba de que su editor de la Oxford University Press la aceptara para su publicación. A lo largo de los años ella fue gestando un nuevo proyecto que explicara el contenido del cuadro. Para narrar la tensionada conversación entre los edificios y sus frutos, se asoció con Teri Wehn-Damish para realizar un video que cuenta toda la historia del romance entre los dos edificios y sus infidelidades, así cómo las consecuencias de sus actos, en un tono de advertencia.



Preservativo patrocinado por Goodyear. Detalle de Flagrant Delit. 1975



El sueño de Venus. 1939. Salvador Dalí



Freud Unlimited. 1976. Madelon Vriesendorp. Collection Centre Canadien d'Architecture

El video se inicia con un acercamiento de la Estatua de la Libertad por mar, aire y tierra a la isla de Manhattan, donde a través de las nubes que cubren a la isla vislumbra a los dos grandes edificios de la ciudad. Bien erguidos, el Chrysler y el Empire State se muestran como los dueños y señores de la ciudad. Pausados inicialmente, toman la posición del cuadro de *El ángelus* de Millet comenzando a entablar su particular conversación bajo la luz de la luna llena, con la unión de sus agujas en primera instancia. Los dos edificios se muestran a la ciudad recorriendo la retícula manhattaniana como las dos grandes figuras de *El ángelus* en plena pasarela. Se dirigen hacia una sala de baile de un conocido hotel de la gran manzana, donde se pasan gran parte de la noche bailando. Después del cortejo y ciertos bailes premonitorios –entre ellos el tango–, apremiados se adentran en un pasillo lleno de puertas cubierto por una noche iluminada, desde donde se dirigen a la habitación. Cierran la puerta, pero ésta se transparenta dejándonos ver el espectáculo que acontece. La cama de la habitación sirve para dar rienda suelta a 60 años de represión. Todo tipo de posturas imaginables son practicadas por ambos con la misma intensidad durante la larga noche. Estos operan a través de la sutileza, la mimesis y el juego de disfraz, que en un momento de éxtasis el encuentro se produce a través de la repetición; mismidad y alteridad copulan, y en un parto monstruoso, procrean un ser abyecto. Tras practicar todo tipo de escenas, acaban exhaustos descansando en dicha cama junto a la prueba del delito en ese preservativo recostado sobre la cama patrocinado por Goodyear. En el cuadro de Dalí *La persistencia de la memoria* o en *Sueño de Venus*, los relojes derritiéndose sin duda hacen referencia a la ilusión del tiempo lineal, la debilidad y fragilidad de la historia y la imprecisión del tiempo. En otras palabras, se pueden considerar a los relojes o en este caso al preservativo como posibilidades metafóricas de derretir el tiempo continuo de la modernidad. Tiempo sexual que se verá truncado por la intromisión del Rockefeller Center.

*Tiempo espacio-condensado al más alto potencial,  
para crear el camembert cuya putrefacción engendra*

---

[ 16 ] El video se puede ver mediante Realidad Aumentada con la aplicación Aurasma para teléfonos móviles. Descargar aplicación para smartphone Aurasma. Véase video en p.104. Instrucciones en p.506. Se ha incluido el storyboard completo al final de este documento en el apartado Apéndice: StoryBoard de "Flagrant Delit".



Dream of Liberty, 1974. Madelon Vriesendorp



Self Inmolation, 1975. Madelon Vriesendorp



Ecstasy of Mrs Calgary, 1973. Madelon Vriesendorp



*los champiñones del espíritu, chispazos capaces de encender el gran motor cósmico.*<sup>17</sup>

Las voces suenan, los rumores se extienden y las miradas se cruzan en el Manhattan de fondo. Todos los edificios de ese Manhattan expectante habían resucitado en un monumental día del éxtasis y el fracaso, estaban presenciando ese gran momento en el que la historia daba un vuelco y los edificios se cargaban de una energía nueva, extendían sus cuellos para conquistar la escena. Comenzaba el decaimiento del rascacielos. La ciudad alienta al Rockefeller Center a irrumpir en la escena, abriendo la puerta por sorpresa y descubriéndolos, generando una tensa conversación de disculpas. La fragilidad del acontecimiento provoca el parto prematuro e incita a Mrs. Caligari –Estatua de la Libertad– a emerger de la mesita de noche con su Constitución en la mano. Se coloca su corona, pinta los labios y arregla su pelo mirándose al espejo sonriente sintiéndose renovada. Saliendo con estos aires de renovación de la habitación que se inunda con una ola que convierte a la cama en la isla de Manhattan, con los dos edificios intentando subirse a la isla. Mrs. Caligari se pasea por distintos lugares de la ciudad. Se trata del cuadro *Freud Unlimited*. Recorre las distintas postales de la ciudad con energía, mientras en su cabeza se cruzan imágenes de modernidad.

La Tierra se congela y la capa de hielo cubre toda la isla de Manhattan. Poco a poco emerge un planeta de ella rompiendo la capa de hielo, posteriormente la Chrysler también la rompe, ganando esta vez la competición, seguido del Empire State y el Rockefeller Center. Una gran grieta deja ver las pirámides de Egipto en la isla. La Chrysler se autodestruye, descubriéndose a Mrs Caligari en su interior, manifestándose como la dueña y señora de la ciudad, es *Sueño de libertad*. Al poco rato se aleja y le da una indigestión metropolitana, resquebrajándose y saliéndole de su interior un Manhattan aguas abajo. Renace de nuevo con aires franceses y, camina y camina, se disfraza y se transforma, se cubre y se descubre, se muestra y demuestra, hasta que vuelve a su planeta congelado. A lo lejos se encuentra un oasis con algunos monumentos antiguos y una cama rota. Se sienta en ella, medita y llega el momento de tomar la gran decisión. Se autodestruye quemándose con su antorcha a sí misma y todo lo que le rodea. El fuego se adueña de la imagen y las lágrimas emergen de su interior. El video termina con la pintura de *El éxtasis de Mrs. Caligari*, donde descansa en libertad sobre las torres de la ciudad de Manhattan, rápidamente se desvanece, quemándose. Y finalmente aparecen las imágenes de la destrucción del dirigible Hindenburg a su llegada a New Jersey.

---

[ 17 ] Salvador Dalí sobre sus relojes blandos en *Confesiones inconfesable*, p.485.



Vista desde el Rockefeller Center. New York. 1935



La noche en New York. Los dos enamorados con sus cabezas iluminadas. New York



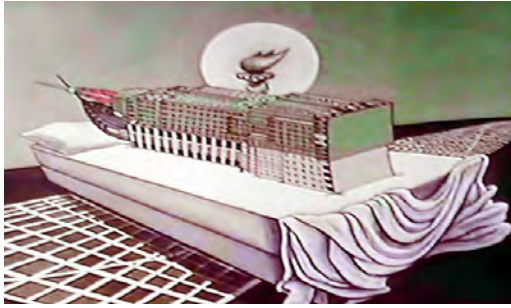
El Nuevo Waldorf Astoria y el Chrysler de fondo. New York

## El delito

Pasa el día y comienza a morir la tarde. Termina así un día sereno, claro, tranquilo. Nada especial ha sucedido, pero el cielo avecina nuevas sorpresas. El último rayo de sol se atisba tras ella. Enciende su contorno sensualizándolo hasta el extremo de mi debilidad. Hoy es el día en que conveníamos nuestro encuentro. Solo los dos somos conscientes de la cita. No creo que nadie sospeche nada, en todo momento he intentado mantenerlo en oculto. Mis ganas de verla se acrecientan conforme el día va desapareciendo. Tras esos pequeños encuentros y conversaciones, lo tengo todo planeado para cortejarla y llevarla hasta su límite. Será una invitación a descubrir esos límites insospechados que toda transgresión de las reglas nos inunda. Esa vitalidad que despierta infringirlas.

Es la hora. Al caer el sol las nubes se han vuelto rosadas y luminosas. Poco a poco va oscureciendo en tonos anaranjados. La oscuridad nos envuelve y el misterio de la noche se manifiesta. El aire está lleno de una mezcla de aromas marinos con las más desgarradoras esencias de las entrañas de la ciudad. Al percibir ese olor que agranda el pecho y alarga el corazón, a la vez que lo contrae y apacigua, una manta de ilusiones me ha invadido a modo de fuerzas para llevar a cabo lo propuesto. El encuentro es como el del primer día, nuestras miradas se encuentran rápidamente a pesar de la confusión. Los dos somos conscientes de cual es el objetivo común, y nuestra atracción se manifiesta inmediatamente. El mar es de un azul intenso, luminoso. Los cruceros se reflejan en él y me quedo mirando el derroche de vida que la naturaleza de la ciudad desprende. La misma que ella derrocha con sus movimientos y su astucia. ¿Qué vitalidad y misterio tiene para mí? y, ¡cómo me cautiva!

Ha habido una puesta de sol estupenda. Juntos la hemos disfrutado. El juego de colores nos ha llenado de luminosidad hasta el interior. El skyline de la gran manzana se dibuja sobre una superficie de espejo. La palidez de un cielo agonizante se refleja sobre el contorno de la ciudad como simbolizando su agonía. La ciudad pronto descubre lo que se está gestando y no se queda impasible. Pero nosotros seguimos ajenos a todo lo que sucede en nuestro alrededor. Y lo que acontece pronto lo convertimos en excitantes sensualidades y destellos libidinosos. Frente a esta superficie de espejo se sucede el primer encuentro entre nuestros rostros ansiosos de intercambios. De repente un escalofrío me recorre de arriba abajo. No tengo palabras para describir la dulce sensación que me embriaga. El reflejo lo acentúa y lo multiplica, alcanzando extremos incontrolables. Tomamos la decisión de cobijarnos. La intimidad es requerida.



Escena de la película "Flagrant delit". 1980. Madelon Vriesendorp, Teri Wehn-Damisch



Cuadro del Manhattan expectante. Madelon Vriesendorp



Flagrant Delit. Marzo 1975. Madelon Vriesendorp. Collection Centre Canadien d'Architecture

El lugar elegido es el hotel Waldorf Astoria. Mi pasado está muy anclado a este edificio, yo ocupé su vacío y él no se si ha sido capaz de asimilarlo. Se vistió con elementos del pasado, y yo crecía y crecía como la novedad que deslumbraría a todos. Me conoce perfectamente, pero no creo que suponga ningún impedimento. No se debe sentir ofendido, sus padres así lo decidieron. Pero esta sensación de peligro también alimenta mi deseo. Toda la envolvente de acontecimientos se manifiesta como un atractivo hacia la prohibido.

A cada minuto que pasa mi ansiedad se desborda, la suya es también manifiesta. El encuentro es inminente. Tras unos bailes pertinentes para generar el ambiente adecuado nos dirigimos hasta la habitación reservada. Cruzamos el estrecho y largo pasillo de la última planta del hotel. Es la 1001. Todo sucede muy deprisa. No estoy seguro de lo que estoy haciendo. Tendría que dejarlo todo y marcharme. Darle algún tiempo para tomar conciencia de lo que está aconteciendo. Pero si lo hago, todo se desvanecerá, y ella despierta algo muy grande en mí. Seguiremos hasta el final.

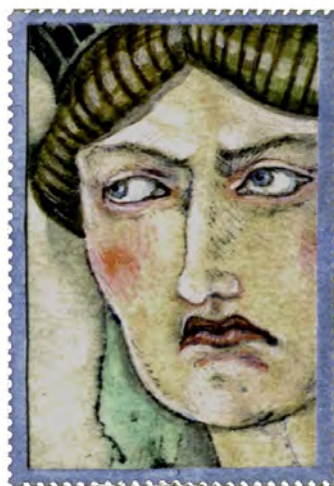
Es algo de un sabor exquisitamente triunfal. Siento un gran placer al recrearme en el sensualismo. Alcanzar ciertos estados se convierte en el alimento de mi ser. Me siento muy cómodo junto a ella, y de su mirada descifro la misma sensación. Su mirada se expande, es intensa, la mitad iluminada por el gran ventanal, la otra mitad en la oscuridad de nuestro secreto. Lo más profundo de nuestro secreto de nuevo se revuelve. Y vuelta a empezar. Esto no ha sido nada, es solo el principio. Veremos cuales son los límites.

Una vez exhaustos, descansamos sobre la cama. Hablamos de amor, intento hacerle entender que no creo en ello. Yo no estoy enamorado de ella. No obstante, he fingido estarlo, o por lo menos eso creo. Esto de alguna forma me alivia, en este momento no podría caer en enamorarme, son demasiados los lastres acumulados. Ella sin duda finge más que yo. Sus únicos deseos son los de pasar algunas horas disfrutando como si nos amáramos. El nuestro será un amor que se deshace al impulso del tiempo, que se apaga, pero que se reaviva a cada momento que los dos lo decidimos por mutuo acuerdo. Estos momentos los expandiremos hasta el infinito dentro de nuestro secreto, pero en el momento que salimos de él, de este fuego que solo dura unos momentos solo quedarán cenizas, quizá destellos. Después quién sabrá, ahora disfrutemos, solo viviremos una vez y no debemos negarnos a lo evidente. Permanecemos recostados sobre la cama, hasta que nos inunda un profundo sueño del agotamiento evidente que acumulamos. Es una sensación de extraña ingravidez. Una extenuante pesadez que cae sobre los dos de forma inmediata. Ella cierra los ojos, con expresión de puro placer y yo la acompaño irremediabilmente.





El renacer, esquema para video de *Flagrant Delit*. 1979. Madelon Vriesendorp. Moma New York



Sello de Lady Liberty. Madelon Vriesendorp



Escena de la película "*Flagrant delit*". 1980. Madelon Vriesendorp, Teri Wehn-Damisch

Afuera, el rugir del viento y el rebotar de la lluvia, nos despierta. La noche se ha enfurecido. Los destellos de ese Manhattan expectante nos alumbran inesperadamente. Miles de ojos están clavados en el enorme ventanal que deja entrever el acontecimiento a modo de exhibicionismo flagrante. Unos pasos recorren el largo pasillo en dirección a la habitación que ocupamos. No soy muy consciente de si es la vigilia o el sueño lo que hace que se produzcan estas extrañas inquietudes y tal vez alucinaciones en mi cabeza. Pero pronto un ligero chirriar de las bisagras de la puerta nos despiertan de ese letargo postsexual.

Sabía que ocurriría esto, tarde o temprano tenía que suceder. Ha sido el edificio quien nos ha dejado a la vista de toda la ciudad. La voz ha corrido rápidamente y ella se ha dirigido hasta aquí para corroborarlo. No era suficiente con verlo por la ventana, tenía que irrumpir y provocar el desastre venidero. Es el Rockefeller Center. Una vez que lo confirma, su rostro se vuelve lívido, pálido y sus labios se contraen amargamente. Hace cómo si nada hubiera visto, y desaparece de la habitación. Pero al cabo de unos segundos vuelve aparecer. Los tres nos alteramos. Sin escuchar ningún argumento, dice con una seguridad pasmosa: Esto es el fin, a partir de ahora renaceré con nuevos asientos firmes. Desde este momento se suceden los acontecimientos. La muerte y la destrucción comenzarán a manifestarse.

## **La infidelidad**

Un día, mientras me encontraba repasando un cuadro ya finalizado, el sol comenzó a taparse y se levantó un inesperado viento proveniente del mar. Mi parte trasera se enfriaba. Unos nubarrones negros iban creciendo a modo que se acercaban a velocidad creciente. Empezó a llover. Las gotas se estrellaban en mi piel. Mi cabeza era golpeada a la vez que relajada. La lluvia comenzaba a trazar itinerarios que desvelaban caminos inapreciables a simple vista. El cielo brillaba con una tenue luz azulada. La oscuridad del atardecer se manifestaba. De pronto un rayo atravesó el firmamento cómo si fuera una bomba que cae desde el cielo. La tormenta nos castiga, nos intimida. La extraña luz aumenta su intensidad al mezclarse con el rayo, el cielo se radiografía. Luchando contra el viento, los rayos y la lluvia, bajo el cielo azulado, se manifiestan dos siluetas que avanzan con la cabeza gacha protegiéndose de la tempestad. Iban buscando refugiarse pero a la vez danzando sobre un atardecer impresionante donde la lluvia no hacía más que embellecer el momento.

A lo lejos soy incapaz de descubrir de quien se trata. Sus siluetas inclinadas los mantienen en el anonimato. Un nuevo



Escenas de la película "Flagrant delit". 1980. Madelon Vriesendorp, Teri Wehn-Damisch



trueno hace que algunas de mis ventanas comiencen a temblar hasta el límite de su elasticidad, comienzan a resquebrajarse. De repente aparece el rayo y soy capaz de atisbar quien está detrás de esas siluetas. Mi mirada se desvía como acto reflejo para no creer lo que estaba viendo. Pero pronto los aprecio de nuevo con absoluta nitidez, dándole veracidad a lo percibido en primera instancia. Mis ojos no dan crédito. ¡Es él! Una extraña sensación de impotencia comienza a recorrer todas las tuberías que me hacen funcionar. Unas terribles ganas de respuestas me invaden, pero pronto me llamo a la serenidad. La lluvia me ayuda y consigo calmar mi impaciencia.

Ellos seguían recorriendo la ciudad en búsqueda de cobijo. Se dirigen por la Quinta Avenida, tras los regueros de agua. Mientras, yo, desde la distancia me reprimo de mi necesidad de respuestas. De pronto les veo entrar en su pasado. Son sus raíces las que darán rienda suelta a su necesidad de revitalizarse. Ya hacía tiempo que no íbamos por allí, posiblemente desde la inauguración del mismo. Fue en el año 47 cuando el Nuevo Waldorf Astoria se completó. Los restos del primer Waldorf Astoria fueron usados para la construcción del nuevo edificio. El solar del antiguo ahora lo ocupa él.

Hacía tiempo que ella estaba por aquí, en el año 36 se culminó su construcción, tras 10 años de obras. Diversas vicisitudes hicieron que tardara en lucir su modernidad. Entiendo que lo cautivara, es esbelta y joven. Sus formas son perfectas. Él ya hacía tiempo que no descansaba. Últimamente no dormía por las noches y había empezado a descansar en siestas por la tarde. Estaba inquieto. Algunas mañanas se despertaba y sentía que el tiempo y los acontecimientos habían seguido su curso dejándole en una posición más vulnerable que nunca. Necesitaba alicientes para culminar su trabajo y recuperar las ansias de juventud. Su nueva amiga era la llave que alimentaría su sed de avidez aunque pronto le parecería una distracción pasajera. Él sabía que aquello no era más que una ilusión.

Por la mañana después de la tormenta, a la hora del desayuno, apareció.

Interrogatorio...

Su deseo por estar juntos era inagotable. Aquello les divertía enormemente, sin considerar el daño que me producían. Eran inseparables. Se buscaban de forma continuada y se iban corriendo hacia su rincón preferido, esa odiada habitación 1001 del Waldorf Astoria. La noche era interminable, por la mañana se seguían buscando mutuamente. Él la consideraba muy guapa. A ella le parecía enormemente atractivo. Eran extremadamente



Tumba de la familia Dalí comprada cuando falleció el primer Salvador Dalí. 1903



Tumba de Salvador Dalí i Domènech. 1989



El segundo y definitivo Salvador Dalí. 1904



El primer Salvador Dalí. 1903



Salvador Dalí. Retrato de mi hermano muerto. 1963

sensibles el uno al otro y estaban envueltos en una excitación temporalmente difusa, como una carga estática o un halo de luz, pero cuando se tocaban era un desencadenamiento de acontecimientos. Llegó el momento en que comenzaron a planear y desarrollar proyectos juntos.

## La muerte

En Dalí la muerte es algo que aparece constantemente, marcado por el fallecimiento prematuro de su hermano, del que siempre se sintió copia inferior, llamado también Salvador. El 12 de octubre de 1901 nacía Salvador Galo Anselmo Dalí i Domenech, que muere el 1 de agosto de 1903, para reencarnarse en su definitivo cuerpo terrenal el 11 de mayo de 1904. El primer Salvador falleció a la edad de veintidós meses de un ataque de meningitis según cuenta Dalí (1942: 2) en su *Vida secreta*, y según el certificado de defunción de un *catarro gastro entérico infeccioso*<sup>18</sup>. Acontecimiento que hizo entrar en depresión a sus padres, donde a los 9 meses y diez días encontraron calma a su dolor con el nacimiento del nuevo segundo Salvador, sin ser conscientes que estaban preparando la destrucción de su hijo. Salvador Felipe Jacinto estaba obsesionado por un doble espectral, cada vez que miraba a los ojos de su madre lo que veía era un fantasma, que relacionará a lo largo de su vida con su hermano. Una fotografía del primer Salvador presidía la cómoda de la habitación del matrimonio, cosa que alimentaba su sentimiento obsesivo. Él siempre decía que se parecían como dos gotas de agua. Y afirmaba:

*... yo era viable. Mi hermano era probablemente una primera visión de mí mismo, pero según una concepción demasiado absoluta.*

*Sabemos hoy que la forma es siempre producto de un proceso inquisitorial de la materia –la reacción específica de la materia– cuando está sometida a la terrible coacción del espacio que la oprime por todas partes, apretándola y exprimiéndola, produciendo las hinchazones que estallan de su vida hasta los límites exactos de los contornos rigurosos de su propia originalidad de reacción. ¡Cuántas veces una materia dotada de un impulso demasiado absoluto es aniquilada! Mientras que un trozo de materia, que solo intenta hacer lo que puede y está mejor adaptado al placer de moldearse, contrayéndose a su modo ante el*

---

[ 18 ] GIBSON, Ian. La vida desahogada de Salvador Dalí. Anagrama. 1998. p. 55.



Salvador Dalí. Visión de la eternidad. 1937



Salvador Dalí. El caballero de la muerte. 1934

*tiránico choque del espacio, puede inventar su propia, original forma de vida.* (Dalí, 1942: 2)

Su temor a la muerte, junto con la obsesión de lo doble, de lo espectral es lo que dio pie al descubrimiento de su método paranoico-crítico. Diversas muertes a lo largo de su vida le marcaron. Principalmente cuando tan solo contaba 16 años sufrió la temprana muerte de su madre a causa de un cáncer con solo 47 años de edad. Y la que finalmente consiguió acabar con él, la muerte de Gala. Otro acontecimiento anterior que se mantuvo en secreto en la familia, pero que pronto descubriría el pequeño Salvador, fue el suicidio de su abuelo Gal Dalí, que tras perder una gran cantidad de dinero en Bolsa, y animado por sus continuadas alucinaciones decidió poner fin a su existencia precipitándose al patio interior de su vivienda en Barcelona.

Pero fue en el castillo de Pubol cuando más cerca se sintió de la muerte. Desde la muerte de su amada él se recluyó en el castillo obsesionado con su propia muerte. Allí permanecía casi todo el día tumbado en su cama jugueteando con el timbre para advertir a las enfermeras que lo cuidaban las 24 horas del día. La mañana del 30 de Agosto de 1984, se producía un incendio en la habitación de Dalí, mientras él se encontraba descansando en sus aposentos. Varias versiones sobre las causas del fuego circulaban en la prensa. La que más certeza cobraba era la de que se había producido un cortocircuito en el timbre que él utilizaba con tanta insistencia, tanto por llamar la atención de quien le rodeaba, como por la fascinación que le producía la chispa que saltaba cada vez que lo pulsaba.<sup>19</sup> Esta insistencia hacía que las enfermeras no siempre acudieran a su llamada. Una vez acudieron, se lo encontraron a gatas entre llamas y humo intentado huir del incendio, del cual no se habían percatado debido a la amplitud del edificio. Un acontecimiento que tuvo gran repercusión en prensa y en la salud de Dalí, quien sufrió diversas quemaduras en su delicado cuerpo, como primera advertencia de su final cercano.

Una muerte que él empezaba a ver con nitidez y a desear con ansiedad. En sus “Recuerdos intrauterinos” en *Vida secreta*, Dalí relata el recuerdo del “paraíso perdido”:

*el paraíso intrauterino tenía el color del infierno, es decir, rojo, anaranjado, amarillo y azulado, el color de las llamas, del fuego; sobre todo era blando, inmóvil, caliente, simétrico, doble, pegajoso. Ya en aquel tiempo, todo placer, todo encanto estaba, para mí, en mis ojos...*  
(Dalí, 1942: 30)

---

[ 19 ] Diario El País, 6 de Septiembre de 1984.





El dirigible Hindenburg en el instante de su destrucción. 1937



El dirigible Hindenburg reposando tras su destrucción. 1937



Dirigible Hindenburg en la inauguración de los JJOO de Berlín. 1936



Instante del atentado del 11 de Septiembre de 2001



Ceremonia de inauguración de los JJOO de Beijing. 2008

La mejor forma de enfrentarse a la muerte era la de jugar con ella. Jugar con la chispa de la perilla del timbre era un entretenimiento en las eternas horas de soledad que la habitación encerraba. Una fascinación que casi le permitía construir el escenario y el acontecimiento de su muerte.

## La destrucción

El video de *Flagrant Delit* que acabamos de ver y narrar acaba con el accidente y la destrucción del dirigible Hindenburg a su llegada a EEUU en 1937. Justo antes de tomar tierra en New Jersey, se incendia y se consume en escasos minutos, muriendo treinta y cinco personas en el accidente. Acontecimiento que marcó el final de una era en el desarrollo de la aeronáutica.

Unos meses antes –Agosto 1936– ese mismo dirigible sobrevolaba las instalaciones de los Juegos Olímpicos de Berlín 1936, antes de la aparición en escena de Hitler como muestra de su insuperable poder. Después del desastre de New Jersey se retira la producción y se dejan de usar los dirigibles por orden de Hitler, que lo veía como una amenaza sobre su imperio.

En Agosto de 2008 se celebraba la inauguración de los Juegos Olímpicos de Beijing 2008, en esta ocasión sin dirigibles, sustituidos por un gran espectáculo pirotécnico mezcla entre lo real y lo virtual, que reafirmaba a Beijing como una de las grandes megalópolis del capitalismo global. Escenario fantástico para que las grandes firmas de arquitectos estrella nos deslumbren con sus atrevidos edificios.

Son bien conocidos todo el conjunto de estas arquitecturas que se construyeron con motivo de dicho acontecimiento. Pero hay una de ellas sobre la que este texto pivota continuamente. Se trata de uno de los grandes rascacielos más emblemáticos de la arquitectura estrella contemporánea. Un edificio que se encarga de romper moldes y marcar un nuevo horizonte.

El Lunes 9 de Febrero de 2009 se producía un gran acontecimiento que hace saltar la llama sobre la fragilidad de esta arquitectura. Se produce el incendio en el edificio del Centro Cultural de la CCTV –el TVCC– de Rem Koolhaas. Edificio que forma parte del complejo de la televisión China en Beijing.

Más allá de la angustia y el miedo de estar viviendo en tiempo real el acontecimiento, y recordarme continuamente las imágenes y sensaciones del 11 de Septiembre de 2001 y las del 12 de Febrero del 2005 –no me olvido del 11M y 7J<sup>20</sup>, pero no

---

[ 20 ] 12 de Febrero de 2015 se produjo el incendio del edificio Windsor en Madrid, uno de los primeros rascacielos inteligentes de la capital. El 11 de Marzo de 2004 acontecía un ataque terrorista en la red de cercanías de Madrid. El 7 de Julio de 2005 un atentado sobre la red de metro de Londres.



El dirigible Hindenburg en el instante de su destrucción. 1937



El edificio del TVCC en el instante de su destrucción. 2009



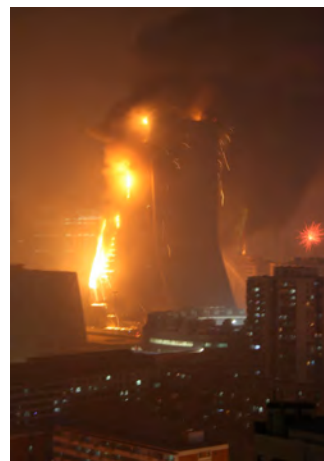
Los dos edificios del CCTV emergiendo en la ciudad de Beijing



El edificio del CCTV en el instante esperado del sellado de su amor. El TVCC detrás observando el acontecimiento



Maquetas de los dos edificios en la exposición Content en la Neue National Galerie de Berlín. 2003



Inicio del incendio en el edificio del TVCC inminente a su destrucción. 2009



son pertinentes en este texto– inmediatamente circulaban por mi cabeza las imágenes de la destrucción del Hindenburg con las que cerraba el video anterior Madelon<sup>21</sup>. Esto me hizo recordar a los tres edificios que formaban el complejo de la CCTV de Beijing. Sí, digo tres. Desde pequeño, el TVCC ya veía cómo se prestaba toda la atención sobre sus dos hermanos –véase los documentos de la Exposición *Content*<sup>22</sup> en Berlín 2003. Aunque él, siempre intentó ser el aventajado culminándose antes que ellos, empezó a enfadarse cuando comprendió que siempre sería “el otro”. Lo pusieron boca arriba y boca abajo, lo cedieron a la cadena de hoteles Mandarin Oriental, colocaron cines y espacios multiusos en su base... Y él, se limitaba a verse reflejado sobre la lujosa piel de sus hermanos, que habían mantenido la identidad desde su concepción. El pequeño TVCC vivió en primer plano el romance que mantenían sus llamados hermanos. Durante todo el largo proceso de construcción aguantó el tipo, observando pacientemente mientras ellos danzaban al compás, al igual que antes hicieron sus compañeros Chrysler y Empire State. Incluso llegando a presenciar la consumación de su amor, el día del esperado y celebrado beso entre ambos, que los unía para siempre. Y verse condenado a tener que observarlo continuamente por la privilegiada situación que su padre le había dado. Las miradas de reojo entre ellos eran constantes y las envidias y odios se iban acrecentando.

Pero al igual que el Rockefeller Center llegó el día en que se cansó, y tuvo que irrumpir como la modernidad a la que representaba, ha llegado el momento en el que el TVCC ha conseguido el protagonismo que siempre quiso tener. No es casualidad, que este síntoma de inicio de rebelión nazca a la par que los fuegos artificiales híbridos, mezcla entre lo real y lo virtual. Unos fuegos que se iniciaron en los Juegos Olímpicos unos meses antes, y aparecen de nuevo con excusa de la celebración de la primera luna después del Año Nuevo Chino.<sup>23</sup> Unos fuegos que daban inicio a la destrucción del edificio. Iniciándose el incendio en la cubierta, por posiblemente el impacto repetido de los fuegos artificiales, o como nos han dado a conocer, a raíz de lanzarlos desde el propio edificio. Un incendio que se propaga a una

---

[ 21 ] Ver video con Realidad Aumentada mediante aplicación Aurasma en imagen de la página 104.

[ 22 ] KOOLHAAS, Rem. *Content*. Taschen. Köln. 2003.

En dicha exposición se mostraban distintas maquetas de ambos edificios, Koolhaas siempre se encargaba de dotarle de mayor importancia al CCTV, llegando a colocar maquetas de altas dimensiones por encima del TVCC, así como de crear un gran logotipo en bronce del edificio, que acabaría instalado sobre uno de los dos pilares del edificio de Mies van der Rohe.

[ 23 ] Acontecimiento donde se celebra “la noche de la linterna”, festividad en la que los ciudadanos chinos lanzan una cantidad ingente de fuegos pirotécnicos al cielo.



Incendio y destrucción d el edificio del TVCC. 2009

velocidad asombrosa, consumiéndose el edificio de Rem Koolhaas por completo en pocos minutos frente a la mirada atónita de una ciudad que viene a disfrutar del gran acontecimiento de “*la noche de la linterna*”. De nuevo volvía hacerse patente la relación que Madelon siempre nos quiso mostrar entre Celebración y Destrucción.

A partir de ahora tendremos que aprender a mirar al gran TVCC de otra forma.

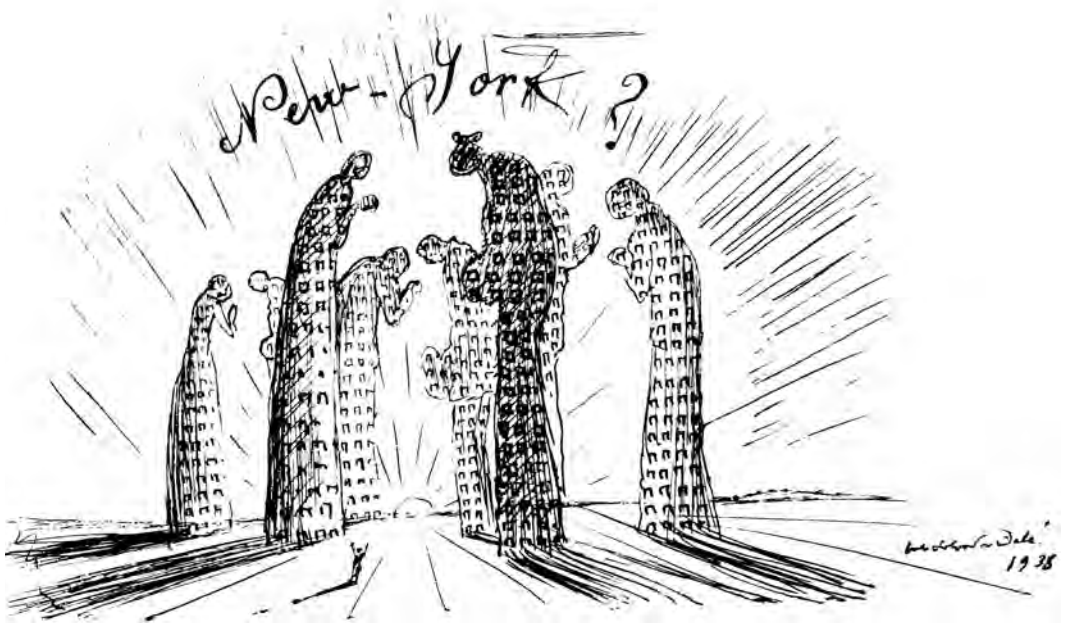
La relación casual–delirante entre los tres acontecimientos, –relación amor odio entre el Chrysler, el Empire State y el Rockefeller Center; inauguración JJO de Berlín, accidente del dirigible Hindenburg; inauguración JJO de Beijing, destrucción del TVCC– que, de alguna manera ya estaban recogidos en la portada de *Delirious New York*, nos permitiría con la ayuda del método paranoico crítico comenzar a entablar conversaciones sobre las certezas y falsedades que vivimos en la actualidad. Para luego poder comenzar a trazar una cartografía de la muerte y la destrucción.

Entre el cuadro de *El ángelus*, *Flagrant Delit* y el edificio del CCTV, se puede ir desvelando una nueva variación del motivo del doble o imagen inversa que Dalí nos plantea, desgajaremos todos los elementos individuales que configuran cada uno de los acontecimientos, cuadros y edificios, los separaremos, los analizaremos, los cambiaremos de ubicación y de significado, buscando captar la idea del doble misterioso. Una realidad siempre oculta otra mucho más interesante y el propio camino de desvelo del significado es una nueva mirada sobre el acontecimiento.

Para Lacan (1966) el hito fundacional del yo y del sujeto, se produce en el niño entre los seis y los dieciocho meses de edad cuando está preparado para encontrarse en su forma total frente al espejo. El reconocimiento de su imagen completa lo celebra con un gesto de éxtasis. Recolocando todos los elementos juntos y utilizando la imagen del espejo, haremos que comiencen a realizar caminos de ida y vuelta entre el original y su representación, adquiriendo cada uno una vitalidad independiente por sí misma. Hasta llegar al punto de sí las pusiéramos todas juntas nos resultará imposible decir que es realidad y que es ficción, que es visible y que invisible, o si la imagen es la original o es la copia. Si estamos representando la vida del autor, del arquitecto o del edificio, ¿quién es quién?, ¿son los edificios reconstrucciones de lo acontecido en lo personal?, ¿son casuales dichos acontecimientos y relaciones entre edificios?, ¿tienen vida propia, o sigue anclada a su creador?, ¿realmente tenemos capacidad para dotarle de tales significados?

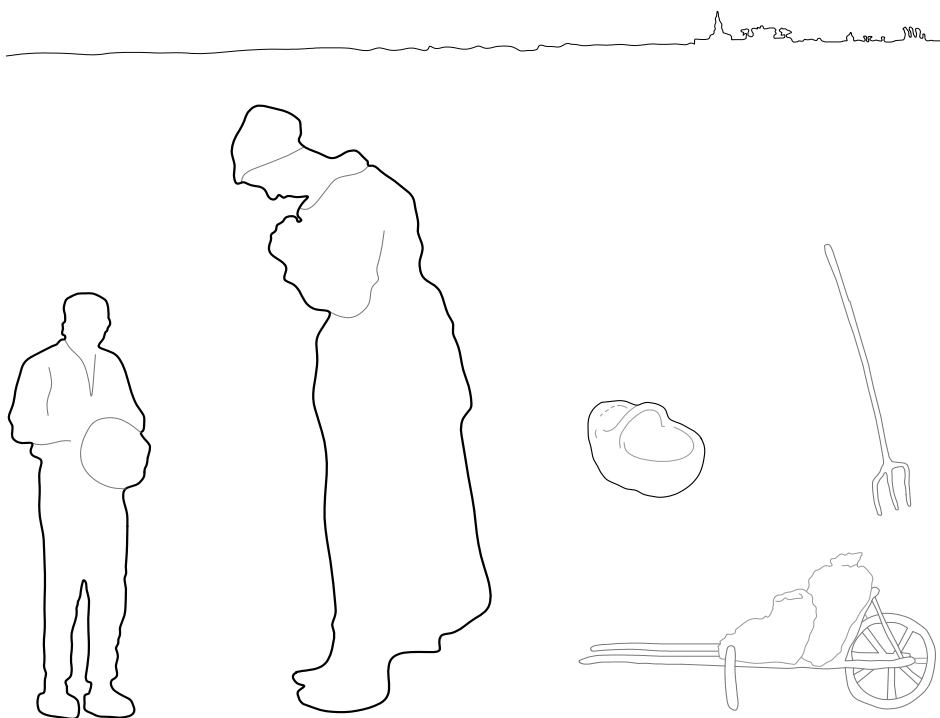
## TRES

### CONSIDERACIONES CRÍTICAS DEL FENÓMENO DELIRANTE INICIAL

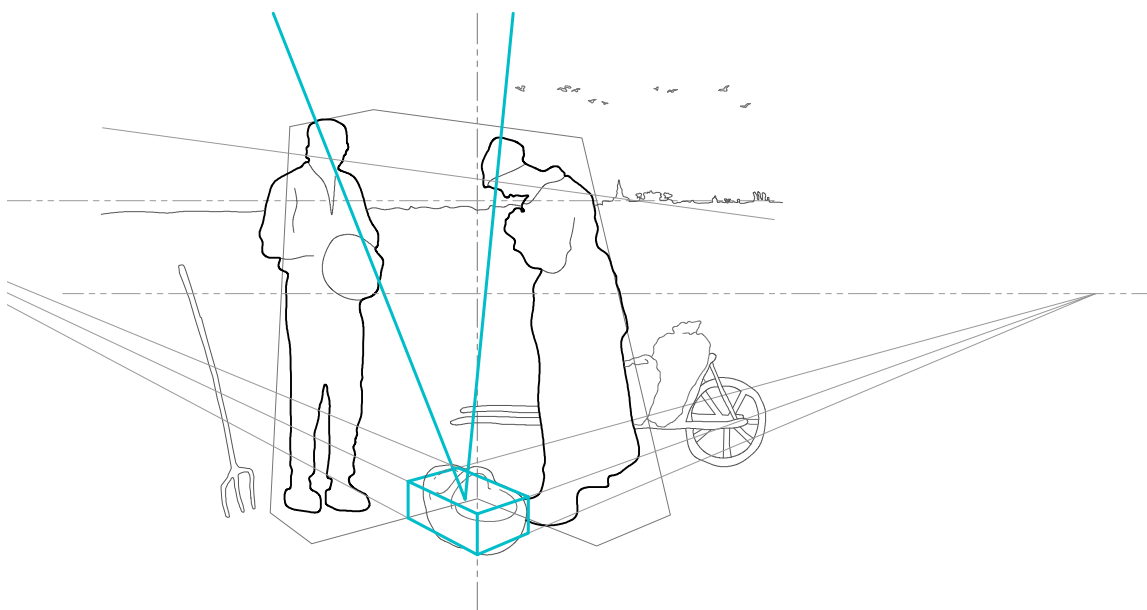


Gigantescos ángeles de Millet en New York. Salvador Dalí. 1938

*Todas las noches, los rascacielos de Nueva York toman las antropomórficas formas de múltiples y gigantescos Ángelus de Millet del período terciario, inmóviles y listos para ejecutar el acto sexual y devorarse entre sí, como enjambres de alacranes antes de la cópula. Es el ingastado deseo sanguinario lo que les alumbra y hace circular toda su central calefacción y poesía por su ferruginosa osamenta de diplodoco vegetal.*  
(Dalí, 1942: 359)



Los elementos de El ángel de Millet: 1. Hombre; 2. Mujer; 3. Cesta; 4. Horca; 5. Carretilla; 6. Paisaje



Relaciones en el cuadro de El ángel de Millet. Aparición del ataúd del hijo

En la dimensión paranoico-crítica del cuadro *El ángelus* la arquitectura está en los campesinos, y en la carretilla que provoca el delirio. El resto es anodino, es una envoltura espacial que relata el paisaje deslocalizado para centrar el foco en la esencia. Las distancias intermedias están abandonadas, solo la profundidad del paisaje se muestra como enfatización del acontecimiento. El paisaje es inalcanzable, a través de la huella del suelo que pisan los campesinos el secreto desvela la realidad. No existe por tanto nada más que el sentimiento de muerte frente al ataque sexual inminente.

Los elementos que componen la escena no se suceden en una progresión continua, sino que hay plegamientos temporales de forma geométrica que lo transportan de un espacio a otro girando de forma concéntrica bajo la figura de los pies de los campesinos, desde donde el acontecimiento comienza a emerger. La figura femenina tiene excesiva fuerza en la percepción del conjunto, llegando a invisibilizar el resto y perturbar poniendo en crisis la percepción del conjunto. Su actitud expectante muestra el inicio de la devoración y aniquilación, acto que desencadenará la muerte y la destrucción. La figura masculina se inclina hacia adelante en posición sumisa, a la expectativa del acontecimiento, pero preparado, escondiendo una creciente erección bajo el sombrero que sujeta con firmeza. La personalidad erótica de la carretilla en Dalí (1963: 137) *revela en su más alto grado la animalidad y atavismo* del acontecimiento. Junto con la horca clavada en la tierra arada simboliza el esfuerzo desmesurado del acto sexual.

En el análisis que nos realiza Dalí de *El ángelus*, la inmovilidad y expectación de la campesina es –como en el caso de la mujer que reza en la postura de la mantis– ese momento previo a un ataque y la agresión impasible. Se prepara para la gran prueba de entregar su vida, sintiéndose capaz de sellar su abrazo y ansiado beso con la fuerza de sus garras que lo atraparían para siempre entre sus brazos, y de este modo con la muerte de uno de los dos, tal y como ya habíamos intuido anteriormente. Como Dalí nos relata en la novela *Rostros ocultos*;<sup>24</sup> *Terminar su pacto de conformidad con las grandiosas reglas y leyes de la naturaleza de su amor*.

Para Dalí (1963: 152), el personaje masculino lo veía *bajo un aspecto trastornador, angustioso, como un muerto de una forma latente, como muerto de antemano*. Tras los dos campesinos del cuadro, sin duda se nos desvela la geometrización espacial de la silueta del perfil arquitectónico del edificio del CCTV de Koolhaas en Beijing. La mantis religiosa finalmente no ha devorado a su amado tras la finalización del acto sexual, sino que se ha unido

---

[ 24 ] DALÍ, Salvador: *Rostros ocultos*. Luis de Caalt Editor. Barcelona. 1952. p.84.



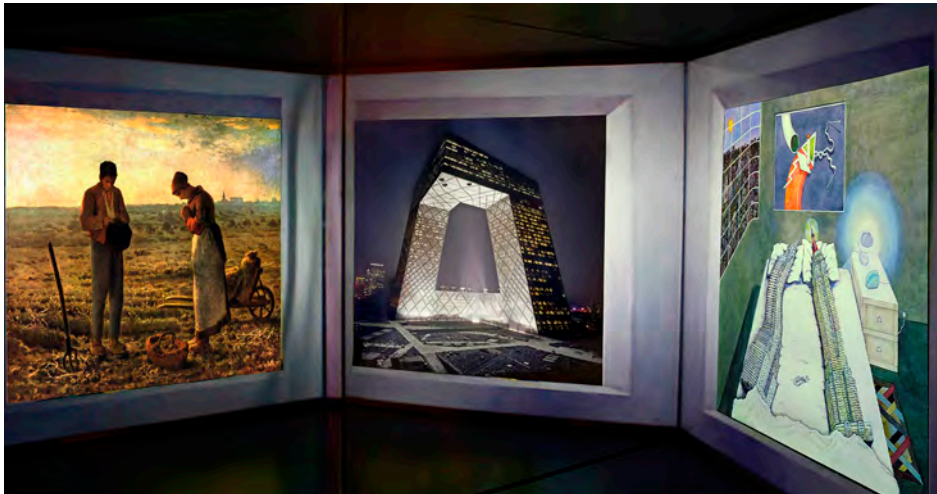


Estereoscopio. El ojo de El ángel, imagen izquierda y derecha. Salvador Dalí. 1978



Estereoscopio. Composición basada en El ángel de Millet. Salvador Dalí. 1978

Pared de acceso al estudio de Salvador Dalí en Cadaqués. Ferran Ventura 2015



Estereoscopio de Dalí. Reconstrucción de la nueva creación entre El ángel y la pareja del Chrysler y el Empiere State. Ferran Ventura. 2017

a él para siempre con el lazo arquitectónico relacional. Una petrificación del acontecimiento que tendrá que huir de este territorio hostil. El inicio de la vida surge de la pérdida. *La muerte es el estado extremo de la vida* (Bataille, 1957: 245).

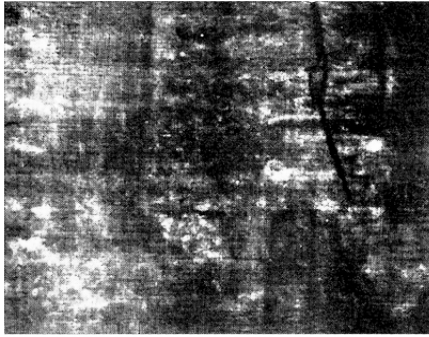
A finales de los años setenta Dalí trabajaba con estructuras estereoscópicas para desvelar contenidos ocultos en *El ángelus*. En el libro cuenta una anécdota cuando volvía de la playa tras jugar con varios guijarros y piedras simulando a los campesinos del cuadro, tiene que cruzar a diario un amplio prado, donde en esta ocasión con *El ángelus* revoloteando aún en su cabeza, tropieza con un pescador. Aunque ya lo había divisado en la lejanía una vez que lo tiene delante se produce la colisión entre ellos. Ambos realizan los dos típicos gestos idénticos intentando evitar el contacto, como si fueran una misma persona ante el espejo. Un mimetismo que siempre acaba uniendo simétricamente el movimiento de los dos cuerpos sin posibilidad de evitarlo, están predestinados a cruzar sus caminos.

Con el estereoscopio Dalí buscaba trabajar esta obsesión por la imagen doble que se prolongaría a lo largo de toda su vida. Mirando con ambos ojos a través del estereoscopio, se ven dos imágenes de un mismo objeto, pero al superponerlas se producen variaciones tridimensionales que reformulan la realidad. Nunca llegó a finalizar el cuadro *El ojo de El ángelus*, que hubiera sido una fantástico documento para esta tesis. En su estudio de Cadaqués siempre tuvo, y aún se conservan dos cuadros de *El ángelus* presidiendo su zona de trabajo. Unos elementos inspiradores para toda su obra.

Cada cuadro tiene su pareja antagónica, es bastante evidente que usando el estereoscopio podríamos comprender la relación entre el cuadro *El ángelus* de Millet interpretado por Dalí y el cuadro de Madelon Vriesendorp *Flagrant Delit*, mostrándonos al nuevo vástago encarnado en el CCTV. Algo nuevo que brota de la historia, del conocimiento de la cultura arquitectónica, donde la destrucción es fuente de vida.

En 1978, Dalí descubre los trabajos de René Thom y la teoría de las catástrofes. La teoría de las catástrofes es una ciencia que trata de entender todas las transformaciones que se producen de un modo brusco, imprevisto, dramático. Los sistemas estructuralmente estables son propensos a manifestar discontinuidades. La catástrofe se muestra como una acción de supervivencia de un sistema obligado a salir de su estado normal. Donde hay un salto brusco o catástrofe se dará una discontinuidad en las propiedades del medio, y, por tanto, la creación de una nueva forma, que emerge del medio continuo.

Para desvelar el contenido que Dalí veía latente en el cuadro de Millet, estuvo buscándole geometrías, argumentaciones



Radiografía de la parte inferior de *El ángelus* realizada en el laboratorio del Museo del Louvre, a petición de Salvador Dalí. A los pies de la mujer, una masa oscura que sería el ataúd ante el cual están rezando los dos personajes y que Millet habría suprimido siguiendo el consejo de un amigo.

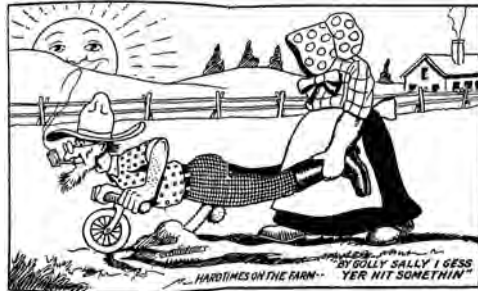
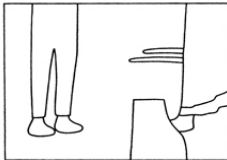


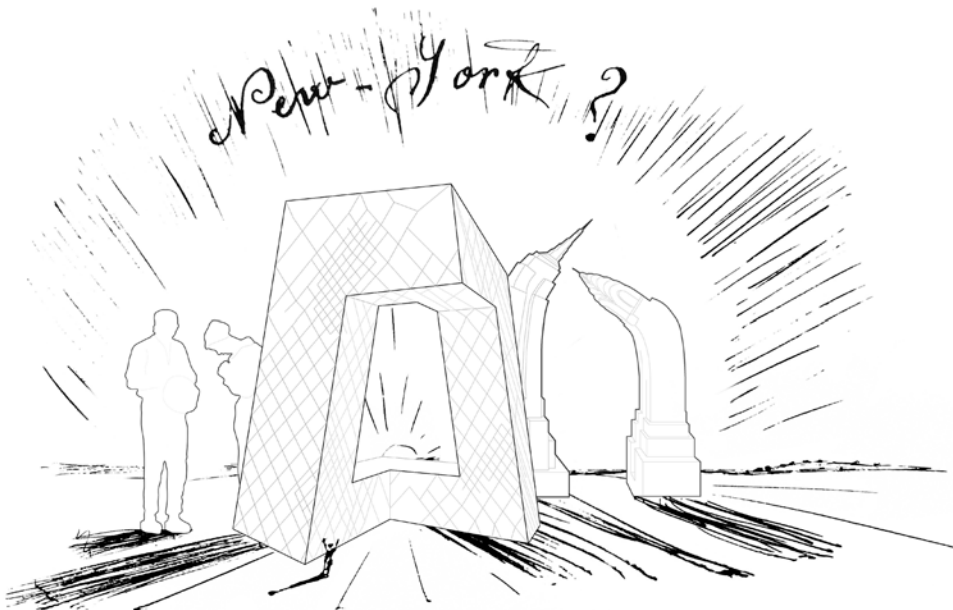
Ilustración folklórica estadounidense del siglo XIX, en El mito trágico de "El ángelus" de Millet. 1963. Salvador Dalí



Radiografía de "El ángelus", en El mito trágico de "El ángelus" de Millet. 1963. Salvador Dalí



Dibujo de El ángelus. Salvador Dalí



Gigantescos ángelus de Millet a punto de huir de New York. Ferran Ventura. 2017

matemáticas y explicaciones a su composición. Él ya sabía que el cuadro contenía un ataúd del hijo muerto de los campesinos localizado cerca de los pies de la madre, ya que le habían informado de dicho pentimento. Lo que argumentaría *la angustia inexplicable de esas dos figuras solitarias, unidas por el elemento argumental primordial que estaba ausente* (Dalí, 1963: 17). Necesitaba demostrarlo y lo único que era capaz de poder aportar algún razonamiento interesante, era la radiografía que consiguió realizara el Louvre al cuadro. Desmenuzar sus tripas es lo que hizo agitar la inventiva y recomponer las ideas.

En el prólogo de *El mito trágico*, Dalí usa tres imágenes relevantes: el cuadro de *El ángelus*, la radiografía sobre el cuadro y una ilustración del imaginario cultural estadounidense del siglo XIX. En esa última se puede ver a una madre despersonalizada utilizando a su vaquero marido como carretilla para fertilizar a la *tierra-madre nutridora por excelencia* con su falo-cactus, a la vez que realiza la excavación para enterrar al hijo fallecido –imagen que usaría Koolhaas de forma repetida en sus conferencias de los años setenta.

Desde este momento la figura de la muerte comienza a emerger y de repente se levanta una niebla que invisibiliza a los dos campesinos. La presencia del ataúd del vástago recientemente fallecido hace tambalear la relación amorosa pero a la vez renacer el espíritu de la sexualidad. La muerte del hijo se coloca en primer plano. Lo latente se desvela con carácter infinito y con raíces firmes. La muerte posibilita el nacimiento con una nueva creatividad, la destrucción permite la construcción, el fin alumbró el comienzo, la penumbra desaparece y la luz brilla. Es el principio narrativo de la historia que completa el vacío que envuelve a la arquitectura. Ahora todo gira en espiral, de abajo hacia arriba, volviendo sobre los distintos elementos para reconfigurar la imagen sobre sí misma. El torbellino de la vida reformula las estructuras conocidas, ya nada es lo mismo. Las relaciones amorosas de los personajes se han convertido en un triángulo de estructura cambiante.

Otra de las imágenes que usaba Koolhaas para explicar el método paranoico-crítico en sus conferencias y que publicó en la revista *Architectural Design* de 1978<sup>25</sup> dedicada al Surrealismo en la arquitectura, era la de un dibujo de Dalí donde aparecen los protagonistas del cuadro de *El ángelus* y la erección se le ha ido de las manos atravesando a la campesina embarazada. Esta imagen decidiría eliminarla de la edición final de *Delirious New York*. Al igual que le pasó a Millet, alguien cercano le recomendaría eliminarla por la agresividad que despertaba la misma.

---

[ 25 ] Surrealism. Double Issue. Architectural Design, Vol48, No2-3, 1978. pp.152-164.





Escena final de *Un perro andaluz*. Luís Buñuel y Salvador Dalí. 1929



Campo de batalla sobre el cuadro de *El ángelus* de Millet. Ferran Ventura. 2017

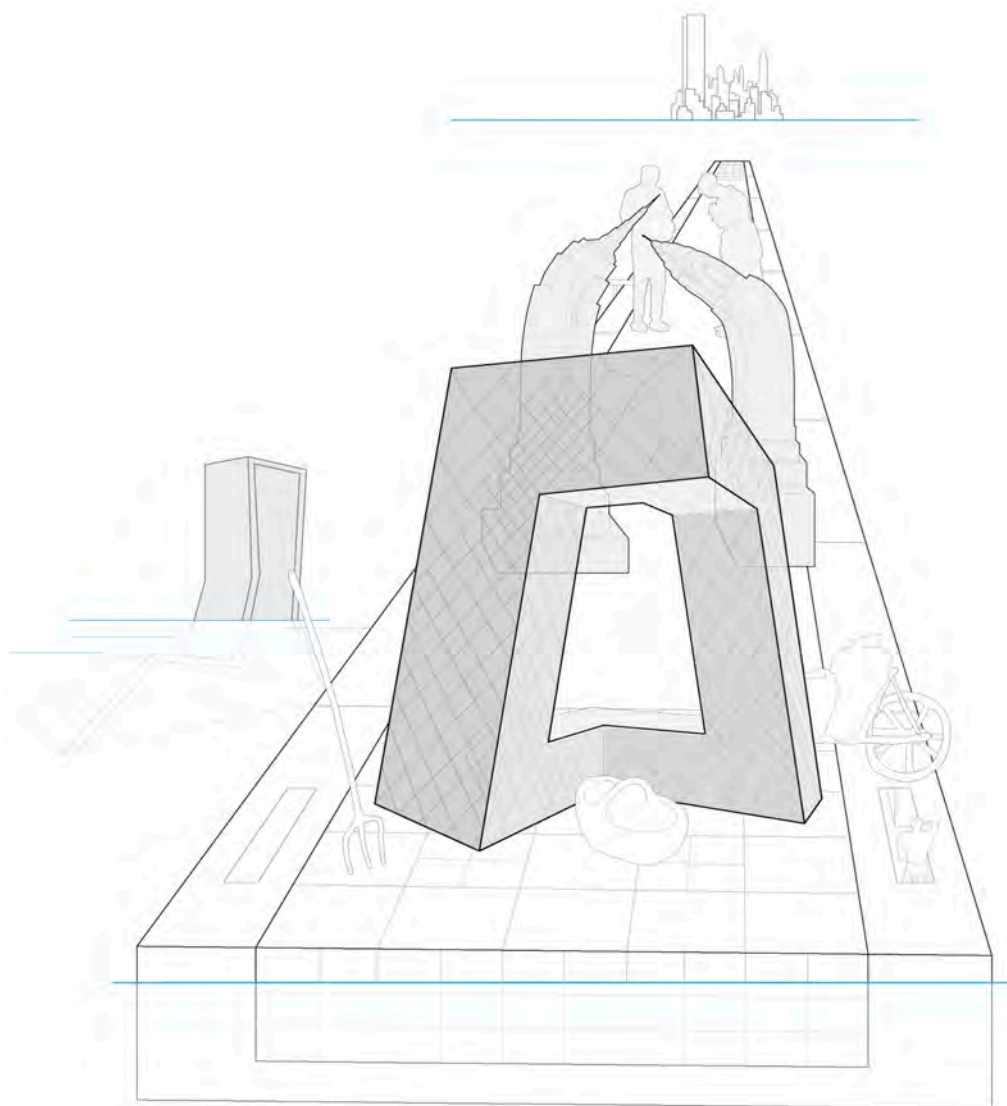
New York es el espacio puro, lleno de cosas visibles e invisibles. Es un cúmulo de acontecimientos constitutivos de una realidad en constante evolución, todos ellos en continua relación entre sí y con el todo. Aparecen y desaparecen a una velocidad endiablada. La ciudad al completo se abandona a unas leyes de composición, transformación y autocomplacencia que caracterizan a la ciudad como un sistema relacional en mutación descontrolada. Una acción fundamentada en el delirio y cuyas leyes son la ironía de sus personajes. La alteración de solo uno de sus componentes modifica completamente la escena entre ellos y el todo, y se reconfigura con una nueva historia que nunca podrá suplantar la consciencia de lo acontecido. Todo trabaja dentro de un sistema funcional donde los distintos acontecimientos no pueden ser entendidos fuera del conjunto total de la ciudad, solo la exportación y el cambio radical los hace viables.

La película de Buñuel y Dalí, *Un perro andaluz*,<sup>26</sup> finaliza con un plano fijo inquietante al que le precede una última frase “En primavera”. La película se rodó en 1929, época en la que Dalí estaba completamente obsesionado con *El ángelus*, así que decide dejar su sello colocando una interpretación de dicho cuadro marcando igualmente las futuras obras de Buñuel, que utilizaría de nuevo este recurso en otras películas. En este caso *El ángelus* aparece absolutamente distorsionado y modificado, mostrándose las figuras de los campesinos absorbidas por el territorio. Aparecen semienterradas hasta el pecho de ambos buscando su inmovilidad para no desatar acontecimientos. O siendo más coherentes aparecen agotados tras el acto sexual, además de cambiados de posición. El acontecimiento ya ha sucedido y ha causado tales estragos que el desvanecimiento de ambos se apodera de sus cuerpos terrenales. La mujer aparece con la cabeza inclinada hacia un lado y ahora es el hombre quien se muestra con la cabeza en posición reclinada. La posición de oración ha sido sustituida por la del éxtasis postcoital. El fenómeno del éxtasis se apodera de su cuerpo. Los brazos de ambos están inmovilizados. Es un primer acercamiento a la reformulación del cuadro que empezará a poblar la obra de Dalí.

Ahora no es el campo labrado el que pisan los campesinos, sino que la presumible arena de la playa los engulle por el desfallecimiento de sus apoderados cuerpos. El erotismo y la destrucción se manifiestan como actos que se habían desencadenado en la interpretación del original de Millet. Sus ojos se llenan de insectos y la muerte aparece como final a una intensa relación.

---

[ 26 ] Un perro andaluz. Francia 1929. 22 minutos. Dirigida por Luís Buñuel. Guión de Luís Buñuel y Salvador Dalí.



Huida de la piscina hacia nuevos territorios más fértiles. Ferran Ventura. 2017



El alma queda contenida en la arquitectura. Los campesinos flotan sobre un terreno fértil. La muerte impregna un territorio que se extiende hasta el infinito donde sobre la línea de horizonte la torre se vislumbra como el reflejo del contenido arquitectónico latente en las figuras. Así, el guiño al CCTV aparece manifestado no solo por la agresión inminente de la pareja, sino por la manifestación fálica del elemento arquitectónico frente a la erección que esconde la figura masculina bajo el sombrero. El campanario elimina el suelo y nos dirige la mirada hacia arriba, evitando que la muerte del hijo cobre demasiada presencia en la apreciación de la escena. Se niega la vinculación a un territorio concreto, cualquier vestigio patrimonial que asiente raíces en este espacio parece ridiculizado. La huida a China es viable. New York no es más que un cúmulo de acontecimientos pasajeros cuya caducidad está anunciada desde el diseño y la construcción en búsqueda de la abundancia y la fertilidad. El suelo es una línea ligeramente horizontal que resguarda la crudeza de la realidad, las miserias del ser, las lágrimas del pasado –véase cuadro *Freud Unlimited*. Entre el cielo y las tripas, se alzan danzando la esbeltez de la radicalidad humana por la conquista de la altura. La feminidad es energía en acción incontrolable, lo masculino aguarda paciente su momento. Entornan sus brazos, inclinan sus cabezas y comienzan un ritual para el alejamiento disimulado de la tierra madre. Un deslizamiento constante y ordenado de confianza en un porvenir plagado de celebraciones y destrucciones. Una senda de esperanza que ilumina el camino. Es el inicio de la manifestación de la muerte en la lucha por la altura. Alguien se ha quedado, pero su momento avanza a la par, sabiendo que al final del camino, en ese punto exacto donde confluye la celebración y la destrucción, se desencontrarán.

Un nuevo orden se desvela. La piscina de Koolhaas es el vehículo que transporta a *El ángelus*, y que transporta al Empire State, y a la Chrysler, o al CCTV en su marcha a la tierra madre soñada. En el recorrido lento del tiempo cierto, amanecerán los días y caerán las noches en forma de la intensidad de revivir el acontecimiento. Es la sinfonía no casual, que no es controlable, pero que permite descubrir las causas de la ironía de cada personaje. Los caminos por tanto se desvanecen y todo comienza a flotar bajo el auspicio de la paranoia. Los edificios comienzan a desaparecer evaporados por su propia historia y resurgen entre la bruma encarnados en su propio diseño. El acontecimiento permite una nueva lectura de las cosas, los ambientes permanecen pero los actores se reconfiguran llegando a parecer irreales. No alcanzan la cuidada representación de Millet, sino que la fuerza irónica de Koolhaas lo descompone en un entramado de vigas y pilares desordenados que desvelan el funcionamiento interior del ser.



Ilustración para el artículo "How to break into show business" de Billy Rose, revista Look, 1948. Salvador Dalí



Interpretación sobre base de Sueño de Libertad. Ferran Ventura. 2017

La estructura geométrica de la piel impregna a todo el conjunto la cualidad ósea. El vidrio es el pegamento contemporáneo que reconfigura la apariencia arquitectónica de *El ángelus*, consigue un efecto de reflejo intenso de la realidad acontecida. Mimetismo y encarnación para la reconstrucción de la corporeidad de la escena.

Los edificios no están solos. Siempre viven acompañados. Las relaciones que se establecen entre ambos se comunican de forma rizomática entre unos y otros si han sido concebidos de forma relacional. El orden de lectura y su estructura es alterado a modo que los miramos de forma distinta a la que siempre nos han obligado a mirar.

Las cualidades de cada edificio, de cada arquitecto, de cada obra están impregnadas de cada uno de nosotros. Su estado de ánimo, su belleza, su carácter, su rigidez, un conjunto de definiciones que hacen que cada uno sea especial. Un compendio de circunstancias incontrolables –o controlables solo por el arquitecto manipulador– que permiten que cada uno aprecie el presente de forma particular dependiendo del momento emocional que está viviendo. Lo sensorial por tanto se convierte en fundamento de derecho para la percepción de la arquitectura. Y desde el punto de vista contrario sucede exactamente lo mismo. La obra, se convierte en arte desde el momento que colabora con su interlocutor, la arquitectura sin el habitante no puede disfrutar de esa experiencia sensorial. Cuanto más conocemos la obra más vida cobra, cuanto más interaccionamos con ella la condición corpórea se fusiona con la pétrea.

Así una obra es leída a través de su experiencia con el espacio que la rodea y las relaciones que se establecen entre la obra, el entorno y quien se interrelaciona. Una sucesión de experiencias sensoriales y sensitivas, son las que provocan la encarnación de los edificios. Experiencias distintas dan forma a la capacidad de interpretación de la arquitectura. Una secuencia de estímulos continuados debe inundarnos para despertar el interés por percibir lo latente.

Y finalmente hay estructuras formales asociadas que es inevitable enlazar para deformar el entorno y transmutar la realidad.

Cada vez que percibimos una obra por primera vez tenemos una impresión inicial que solo se podrá desmontar a través del conocimiento de acontecimientos colaterales. Estos pueden provocar sensaciones de ansiedad, de terror, de agobio; o lo más habitual, pueden generarnos indiferencia, desinterés; o por el contrario pueden despertarnos fascinación, satisfacción, ilusión. Este desencadenamiento emocional junto con la aplicación del método paranoico-crítico es lo que nos permite intercambiar las impresiones y a través del conocimiento dotarle de la nueva



Reencarnación. Ferran Ventura. 2017



Rem Koolhaas, porta, 2005



Rem Koolhaas, los dos lados del espejo

identidad para que puedan danzar en la cartografía de ese nuevo mundo. Conseguimos por tanto una Arquitectura con una nueva personalidad marcada por su historia y por el carácter que le aplicamos desde cada uno.

Por tanto no estamos hablando de una mirada concreta, sino de una acción personal que desencadena la interpretación delirante particular. El conjunto de todas ellas, si las hubiera, conformaría esa nueva cartografía del cortejo comunitario. Afirmamos además que no puede ser una apreciación inmediata, sino que es fruto del conocimiento y la contemplación de los fenómenos acontecidos a lo largo de la historia.

La vida ausente de la obra o de los edificios, se manifiesta de forma inesperada cuando el acontecimiento hace su aparición, hasta el momento permanece latente si el arquitecto así lo diseñó. Evidentemente son muy pocos los edificios a los que se les ha dotado de este carácter enigmático, pero tenemos que estar capacitados para poder desvelar su secreto.

Un edificio hace prisionero al otro. El uno sin el otro no tienen capacidad de existencia. En *El ángelus* todos los elementos convivían y los campesinos eran libres. El Empire State, la Chrysler y el Rockefeller Center son independientes de relacionarse con lo que en cada momento convenga. Aquí el sello del amor impide la independencia. Es sensato pensar que la fragilidad de la pareja se convierte en estructura que imposibilita la huida. La búsqueda de la levedad en altura parecía imposible y ahora aprisiona al ser. La levedad es metáfora infinitesimal, escenificación contemporánea del rascacielos. Es una arquitectura que busca la negación de la altura, ya no importa la lucha por la altura, estamos en el momento del establecimiento de relaciones.

El edificio es un mito. La distorsión de la realidad nos hace olvidar que es un cambio de paradigma. Las dos caras del espejo deforman el contorno, la ironía se manifiesta. Para quién lo habita es uno más, para quien lo diseñó el gran logro, para quién interpreta es el reflejo de una vida. Tener un espejo donde mirarse es difícil de mantener cuando los remordimientos son constantes.

Ya hemos anunciado como para Lacan (1966: 100), en *el estadio del espejo* (1949), se produce la transformación en el sujeto cuando asume su imagen doble al verse en el espejo por primera vez de forma conjunta, se abandona la imagen de la fragmentación del cuerpo.<sup>27</sup> El Yo es el resultado de identificarse con la propia imagen doble, el espectro, el reflejo del propio

---

[ 27 ] En relación a Lacan y *el estadio del espejo* puede consultarse el capítulo "Dónde comienza a equivocarse Lacan del libro *Esferas I* de Peter Sloterdijk. Pero es preciso, a la vez, que el engaño sea lo que es: una imagen falaz que ha de ser comprendida en tanto que de ella provienen seducciones que ponen en peligro a uno mismo. (Sloterdijk, 2003 :479-483)



Una pareja con la cabeza llena de nubes, 1936. Salvador Dalí



Decalcomanía, 1966, René Magritte



L'importance des merveilles, 1927, René Magritte



La metamorfosis del sueño. J.J. Grandville, 1844. Galerie Ronny Van de Velde, Amberes, Bélgica



cuerpo en el espejo. Aparece el otro, es uno mismo a la vez que el otro, una alineación de sí mismo, una reproducción virtual del Yo. El edificio y el otro se encontrarán frente al espejo de forma continuada, viviendo en una perpetua irrealidad que les remite a la figura materna, al enlace umbilical. La reproducción la asumen como propia. El Yo está alienado, su estructura es paranoica, confundiendo a la realidad con la ficción. Siendo la alienación constitutiva del orden imaginario, la unión del Yo con el otro rompe el espejo y se presenta como edificio doble. Uno es parte de otro, y la figura de representación virtual en el espejo desaparece.

En *Decalcomanía*, de René Magritte, podemos observar claramente la figura del doble y que se esconde detrás de ello, se cambia la relación entre los elementos y su representación, lo que produce inquietud y confusión al transgredir las reglas reales del espacio. Todo elemento deja una huella en el espacio y en cada objeto con el que tiene contacto. Hay una relación entre la ausencia y la presencia, que se mantiene a lo largo de la vida de los objetos. Esto se ve muy claramente en *Una pareja con la cabeza llena de nubes* de Dalí, donde los campesinos de Millet se han enmarcado con una marco dorado, figuras independientes pero que son inseparables. Ambas siluetas inclinan sus cabezas encontrando su ángulo perfecto para encajar un cuerpo en su homólogo. Están separadas pero íntimamente ligadas formalmente y conceptualmente. Su contenido los reafirma relacionándolos para configurar un único elemento compositivo.

La arquitectura es gestadora de espacio, une fragmentos y crea separaciones y conexiones entre exterior e interior. Pero como hemos visto también los crea entre espacios y edificios. Los edificios se devoran unos a otros. Se roban calor entre ellos. Para Fernández Mallo, robar calor es el primer y más sagrado principio de destrucción.<sup>28</sup>

Como se ha visto en el cuadro de Madelon Vriesendorp, *Sueño de Libertad*, la Estatua de la Libertad penetra dentro de la Chrysler fecundándola. O quizá emerge de la misma tras una fecundación anterior. Ambas suposiciones nos valdrán para invocar a nuevos contenedores y contenidos que irán apareciendo en escena. En una clara alusión a la obra de Dalí, la estatua se dibuja humanizada y con una corporeidad pétrea, se usa la misma técnica que Dalí utilizaba para dibujar sus figuras antropomórficas. El ejemplo más claro es el cuadro *Reminiscencia arqueológica de El ángelus de Millet*, donde la pareja de campesinos aparece petrificada y convertida en una ruina arquitectónica.

---

[ 28 ] Agustín Fernández Mallo, "Las alucinaciones negativas", publicado el 26/4/2013 en elcultural.es con motivo de la Exposición sobre Dalí: Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.





Gigantescos ángelus de Millet en Beijing, China. Ferran Ventura. 2017

En el cuadro *La importancia de las maravillas* de René Magritte, nos muestra como cada elemento o cuerpo se añade a un mismo cuerpo con nuevas propiedades, después de haber sufrido un acontecimiento. Se roban calor unos a otros, renaciendo sobre sí mismo con nuevos aires. El nuevo cuerpo emerge de la base anterior liberándose de ella. Un elemento que a su vez sustenta antiguos contenedores, cada sección de ellos es una capa de reencarnación de la nueva estructura objetual. Cada nueva reencarnación controla de alguna forma a su anterior existencia, el efecto y la influencia de un objeto sobre otro, de un edificio sobre otro, de su arquitecto en el edificio, y de la gente que lo habita.

La metamorfosis del cuerpo en objeto es el deseo que produce el sueño en su estado de excitación más acusado. En Dalí se podía ver claramente su antropomorfización, y en las imágenes surrealistas de Grandville de 1884 publicadas en su libro *Un mundo distinto*<sup>29</sup>, como la *Metamorfosis del sueño*, podemos ver la conversión en objetos cotidianos que despertarían el interés del Surrealismo para la explotación de los Objetos de funcionamiento simbólico.

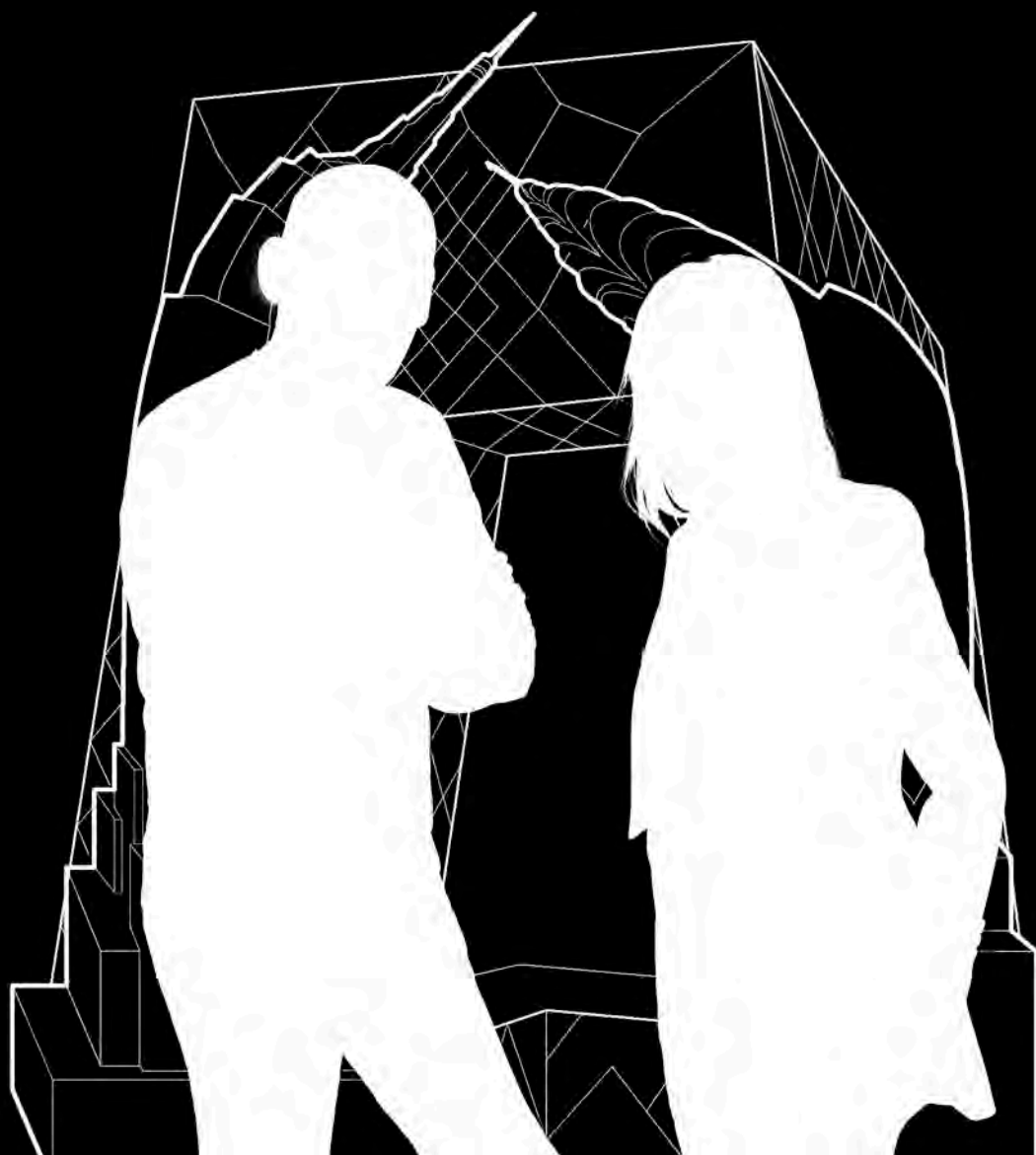
La estructura narrativa del espacio se compone de varios elementos y acontecimientos que hemos ido viendo a lo largo del texto, en este momento nos quedaremos con los principales que conforman la escena para desmenuzarlos y vincularle los acontecimientos colaterales que permiten la interpretación crítica del fenómeno delirante inicial vinculado con los fenómenos secundarios acontecidos alrededor de la imagen obsesiva.

---

[ 29 ] GRANDVILLE; J.J.: *Un autre monde: transformations, visions, incarnations ... et autres choses*, París, H. Fournier. 1884.

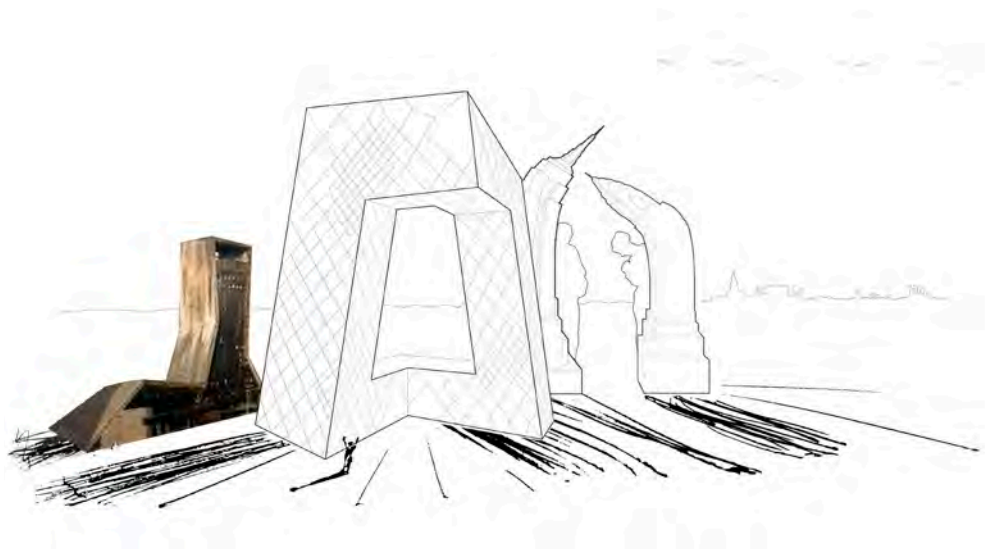


# SEGUNDA PARTE



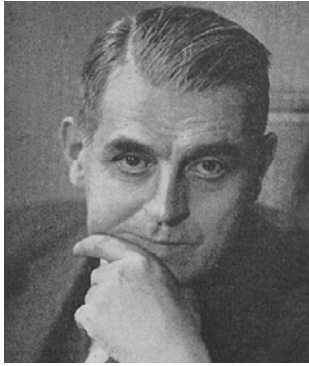
# CUATRO

## FENOMENOLOGÍA DEL ACONTECIMIENTO

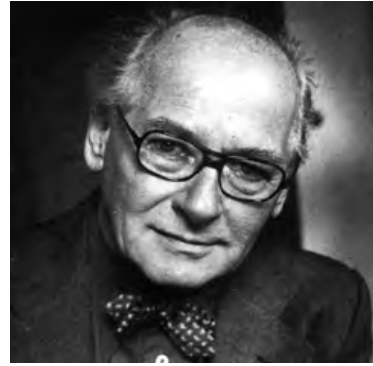


El acontecimiento. Destrucción del edificio TVCC en Beijing, China. Ferran Ventura. 2017

*Un sujeto postraumático es por tanto una víctima que, como si dijéramos, sobrevive a su propia muerte. Las distintas formas de encuentros traumáticos, independientemente de su naturaleza específica (social, natural, biológica, simbólica), conducen al mismo resultado: surge un nuevo sujeto que sobrevive a la muerte (borrado) de su identidad simbólica. No hay continuidad entre ese nuevo sujeto postraumático y su antigua identidad: después del shock, literalmente surge un nuevo sujeto. ... Este sujeto vive la muerte como una forma de vida. (Žižek, 2014: 90)*



Dirk Roosenburg



Anton Koolhaas



Croquis de Rem Koolhaas sobre el complejo de edificios en el que se ubica el Instituto de Cultura Neerlandesa. Publicado en "1000 m2 de deseo", 2016



Anton Koolhaas con su hijo Rem entre sus brazos, 1944



## El despertar de la sexualidad

En 1920 nace Selinde Pietertje Roosenburg<sup>30</sup>, cuyo padre era un afamado arquitecto modernista holandés, Dirk Roosenburg<sup>31</sup>. *Era hija de un arquitecto, Dirk Roosenburg, y hacía escenografías para obras de teatro* (Colomina, Koolhaas, 2007: 362). Selinde forma su familia con el escritor y periodista Anton Koolhaas<sup>32</sup> el 1 de noviembre de 1940, ambos tienen tres hijos; dos varones (Rem y Thomas) y una hembra (Annabel).

El 17 de noviembre de 1944 nació el hijo mayor de la pareja Remment Lucas Koolhaas.

En el año 1952 Anton Koolhaas es nombrado director del Instituto de Cultura Neerlandesa en Yakarta (Indonesia). El país vivía un estado de euforia constante ya que se acababan de independizar de los Países Bajos. Rem Koolhaas en ese momento contaba la edad de ocho años<sup>33</sup>. Toda la familia se traslado allí a vivir hasta el año 1956.

Se instalaron en la sede del Instituto de Cultura Neerlandesa, posiblemente el escenario y casa más holandesa que Koolhaas nunca pisaría. La cultura estaba enormemente presente en esta casa, entre la literatura al cine. Se trataba de una finca de unos 1700 m2, conformada por distintas dependencias. En ella se encontraba: 1. La habitación de Rem, vivía una época rebelde así que decidió cogerse una habitación separada de los padres; 2. La casa de los padres; 3. Pantalla del auditorio, donde Koolhaas veía las películas que se proyectaban de cine europeo; 4. Instituto, aquí estaba el archivo y la biblioteca donde el pequeño Koolhaas pasaba las horas estudiando la cultura antropológica en los libros; 5. Dársenas; y viviendas para familias indonesias. En este complejo de dependencias descoordinadas se sucederían distintos

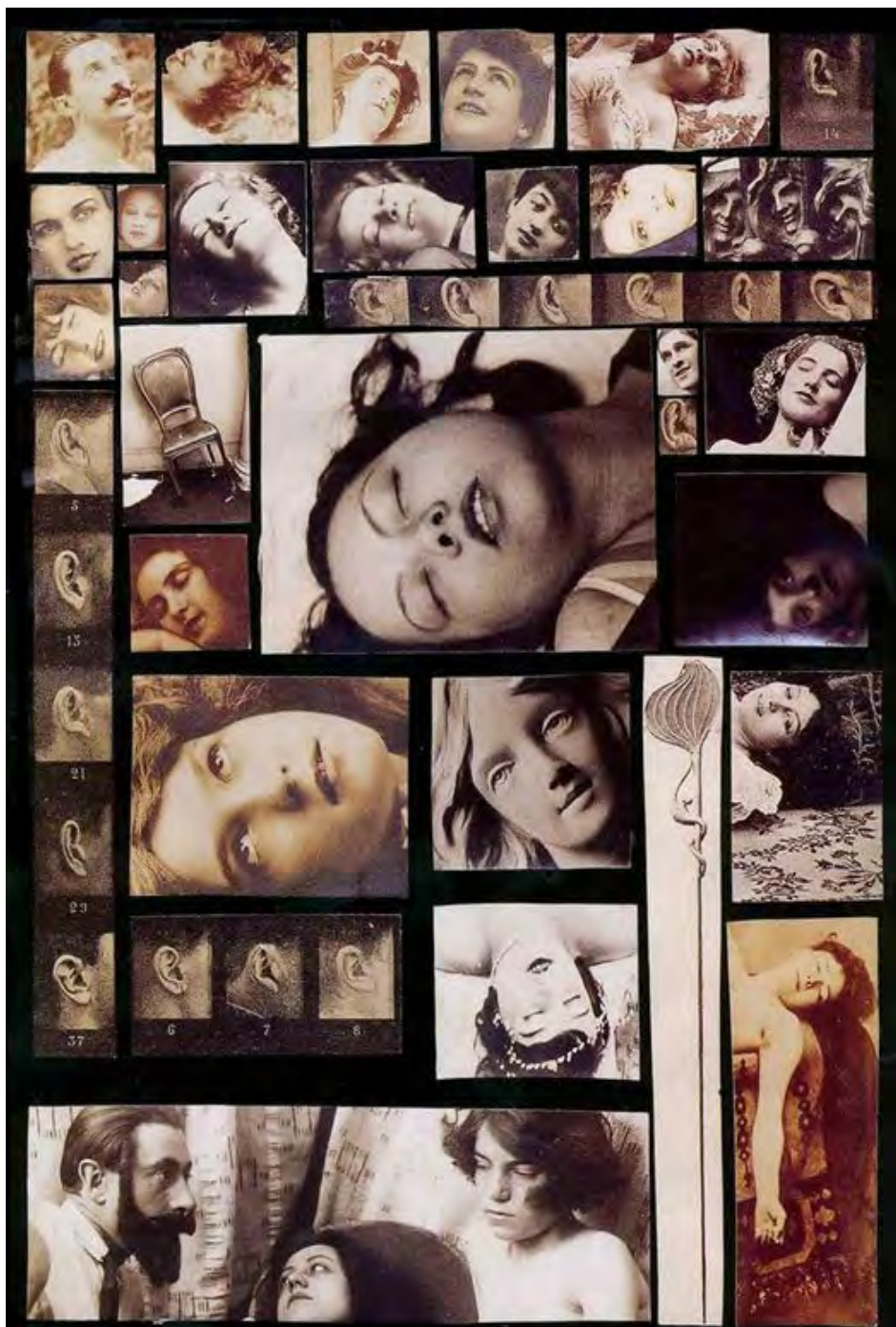
---

[ 30 ] En diversas entrevistas tanto Koolhaas como Madelon Vriesendorp recuerdan y recalcan la figura de la madre de Koolhaas, trabajaba en el mundo del teatro. *Su madre era estupenda. Ella era diseñadora de vestuarios y hacía unos edredones fantásticos. Ayudé a su madre con vestuarios de teatro.* En entrevista de Beatriz Colomina a Madelon Vriesendorp "The scientist of the Non-Serious", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008, p.32.

[ 31 ] Dirk Roosenburg (La Haya, 1887-1962), tuvo un importante estudio de arquitectura donde llegaron a realizar edificios de gran presencia urbana como el Apollo en Amsterdam (1938-39), la sede de KLM en La Haya, 1920, o el edificio Philipps en Eindhoven (1928-31) llamado también "la dama blanca".

[ 32 ] Anthonie Koolhaas (Utrecht, 1912-1992), fue periodista, escritor, crítico de cine y teatro, dramaturgo y guionista de documentales como "Everyman", "The Human Dutch" (1963) y "Ape and Super-Ape" (1972). Llegó a dirigir una película "The dike restored" (1950), historia de un ingeniero que en la posguerra se dedica a reconstruir el país de sus ruinas.

[ 33 ] En el libro "Sendas oníricas de Singapur" Koolhaas comienza el libro con su experiencia "Cumplí los ocho años en el puerto de Singapur. No desembarcamos, pero recuerdo el olor: dulzor y putrefacción, ambos embriagadores. El año pasado volví a ir. El olor había desaparecido. De hecho Singapur había desaparecido: arrasado, reconstruido. Lo que había allí era una ciudad completamente nueva." KOOLHAAS, Rem; *Sendas oníricas de Singapur*, Gustavo Gili, 2010. p.14.



El fenómeno del éxtasis. Salvador Dalí, 1935

acontecimientos que marcarían la infancia del arquitecto. Lo primero que recuerda Koolhaas de la experiencia arquitectónica de indonesia lo relata de la siguiente forma:

*El primer día que llegamos, mi hermano y yo nos encaramamos a este muro<sup>34</sup> y vimos varias dárseas llenas de mujeres indonesias lavando las toallas de una compañía naviera. Había tanta humedad, que tenían los vestidos totalmente pegados al cuerpo. De repente sonó una sirena que debía anunciar la hora de la comida y llegaron un montón de hombres. Desnudos de pies a cabeza, se pusieron a lo largo del borde de las dárseas, hicieron pis en el agua y empezaron a tener relaciones sexuales con las mujeres. Esto fue lo primero que vimos de aquel otro mundo. Era la viva imagen del mundo utópico, y lo verdaderamente bonito era lo perfectamente organizado que estaba todo. (Niermann, Koolhaas, 2016: 145)*

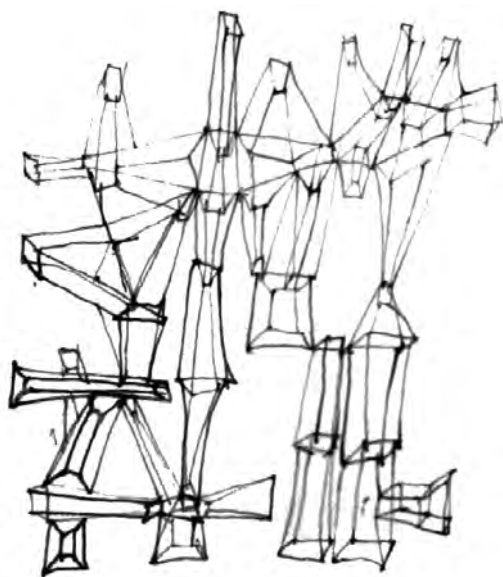
Estas vivencias despertaron en el infante<sup>35</sup> Koolhaas un interés por lo sensual, el exotismo y el erotismo, algo que recorrerá toda su carrera y cada vez se verá más acentuado. Son años del despertar de los sentidos, su gusto se enfatiza, la mirada se va volviendo crítica y lo sexual se va manifestando, el Koolhaas más duro y extremo se empieza a cultivar. Actualmente saca a relucir en cualquier entrevista su conexión con Indonesia, afirmando que se trata de una experiencia cada vez más viva en él.

*Algo de mi carácter extremo fue reforzado por la experiencia de Indonesia. [...] Todo esto me proporcionó una percepción panorámica del mundo, un sentido muy abierto para asumir y comprender diferentes formas de observar. Indonesia fue importante para no tener miedo a otras culturas y para ser feliz en espacios que no*

---

[ 34 ] Nótese el muro en la parte superior del croquis de Rem Koolhaas en página anterior. Aparece el primer muro en la vida de Koolhaas. Éste copará muchas de sus obsesiones a lo largo de su carrera, tal y como veremos en capítulos posteriores, saltarlo, asomarse para mirar desde arriba, perforarlo, ponerlo en vertical.

[ 35 ] El despertar de la sexualidad en los niños se produce a los 6 años, donde la curiosidad de los órganos sexuales aumenta conforme el niño o niña crece: se hace consciente de la existencia de dos sexos distintos y empiezan a presentarse juegos que incluyen la exploración de los propios genitales y de los de otros, suelen incluir besos abrazos y mirarse los genitales. A esta misma edad el cuerpo de los adultos empieza a llamar la atención. Esta curiosidad por las diferencias entre su cuerpo y el de los adultos provoca que los infantes miren con curiosidad cuando se bañan con sus padres. A los seis o siete años estas conductas desaparecen, es como si los niños no les interesara la sexualidad, ni las relaciones personales. A esta etapa en la psicología se le conoce como latencia, el niño se encuentra como en una "pausa" esperando a la pubertad.



Croquis de Rem Koolhaas. 1960



Velsertunnel, Velsen, Países Bajos. Dirk Roosburg, arquitecto. 1957

*eran los míos, ni social ni culturalmente. Para aprender de lo desconocido. Sin darme cuenta descubrí nuevos temperamentos, otras formas del humor y maneras de relacionarse inéditas para mí. [...] Soy consecuencia de los viajes y de la ansiedad por encontrar nuevas conexiones entre el mundo, el hombre, los paisajes, sus creencias y las cosas. Asia tiene una cultura dinámica y vibrante. Me liberó mucho.*<sup>36</sup>

En 1956, Indonesia entra en una etapa de inestabilidad política y Anton Koolhaas trae a la familia de regreso a su país natal. Con ciertos problemas económicos, los padres deciden que el joven Koolhaas pase grandes temporadas junto a su abuelo materno Dirk. Continuamente se paseaba por el estudio del arquitecto, indagando en sus libros y referencias, al igual que anteriormente había realizado en la biblioteca en su estancia indonesia. Se pasaba las horas dibujando, dibujo tras dibujo y viendo como su abuelo lo hacía. Pronto se dio cuenta de su incapacidad de dibujar y empezaría a encontrar en la escritura el vehículo para expresar todo aquello que a su mente efervescente inquietaba. La figura paterna cobraba relevancia para el joven Rem, y sus intereses abandonaban momentáneamente la figura del abuelo. La arquitectura era algo excesivamente estático y poco transgresor, sus intereses comenzaron a girar y se encontraban con los del padre, centrados en el cine y el periodismo principalmente.

En el año 1957 Dirk Roosenburg termina una de sus obras –que ha pasado bastante desapercibida– ejemplo de arquitectura brutalista. Posiblemente Koolhaas estuvo observando sus dibujos, sus planos, e incluso asistiendo a las obras acompañando al abuelo. Se trata del edificio de las torres de ventilación del Velsertunnel. Un edificio que no es solo uno sino que son una pareja de edificios divididos y enfrentados que conviven unidos por el lazo del cordón umbilical de la madre tierra. Dos edificios situados uno a cada lado del canal, que servían de ventilación al túnel que unía ambas orillas del río. A su vez cada edificio estaba formado por una serie de parejas de torres, que relacionadas entre ellas formaban una estampa de esbeltez relacional. Un edificio donde Koolhaas podía observar cuestiones que vamos desgranando en esta tesis como son: mimetismo, duplicidad, altura, parejas de torres, etc.

En 1962 fallecía Dirk Roosenburg.

---

[ 36 ] Koolhaas, Rem (2016) Koolhaas: la lucha contra el populismo del mejor arquitecto del mundo. [Entrevista por Antonio Lucas] 17 de julio 2016. Periódico El Mundo.





Rem Koolhaas en la entrevista a Fellini, Haagse Post, Noviembre 1965



Rem Koolhaas y Betty van Garrel en la entrevista a Constant sobre New Babylon, Haagse Post, Agosto 1966



Rem Koolhaas, Trino Flothuis, Van Wansbeek. Artículo sobre el grupo PROVO. Haagse Post. Julio 1966

## La esclava blanca

Los referentes se desvanecen y la posición crítica del ser se va construyendo a modo que la libertad necesita argumentación. Koolhaas empezó a trabajar como periodista<sup>37</sup> en la redacción de la revista semanal llamada *Haagse Post* en 1963. Permanecerá hasta el año 1968 allí, momento en el que decide comenzar su carrera como arquitecto.

En *Haagse Post* escribe diversos artículos sobre todo tipo de temáticas<sup>38</sup> como festivales de música, literatura, cine, deportes de motor y finalmente dos artículos sobre arquitectura. Entre todos destacan de las entrevistas realizadas a Fellini<sup>39</sup>, Le Corbusier<sup>40</sup> y Constant<sup>41</sup>. La entrevista que le realiza a Constant Nieuwenhuys es la que le hace abrir los ojos y darse cuenta que quiere empezar sus estudios en arquitectura. La arquitectura puede ser el mecanismo a través del cual se puede expresar de forma más contundente, al igual que hacía Constant con su arquitectura. Pero la escritura es el motor que puede potenciar la misma, construir desde la palabra será la nueva metodología que Koolhaas comenzará a explorar en sus trabajos. Para ello comenzará tanteando el mundo del cine donde la escenificación de la palabra podría ser menos conflictiva que en la arquitectura. En esta época se dedica también a escribir críticas de cine para la revista *Skoop*.

Aquí fue muy importante la influencia del artista Armando<sup>42</sup>. Le enseñó a no mirar el mundo de una forma particular, a no escribir con su propia mirada. No verter nunca opiniones sino trabajar de forma objetiva, precisa y analítica al describir la realidad.

---

[ 37 ] Koolhaas comenta su mala condición como estudiante, suspendiendo los exámenes de acceso a la universidad, a partir de ahí buscó refugio en la publicación que era una de las materias que le fascinaba y empezó a trabajar en *Haagse Post*. Ver seminario *Architecture on Film: The White Slave / 1, 2, 3 Rhapsody*. Celebrado en el Barbican Centre el 10 Octubre de 2011. Véase también al respecto de sus continuos suspensos en los exámenes finales de acceso a la universidad y como esto le sirvió para entrar en la redacción de *Haagse post*, la conferencia "OMA. Three in One" pronunciada en Berlage Institute de Rotterdam por Rem Koolhaas el 30 de Mayo de 2011.

[ 38 ] Bart Lootsma escribe un artículo titulado "Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's", donde describe toda la relación de Koolhaas en *Haagse Post* y la posterior etapa filmica en el autor. Disponible en *Architecturaltheory.eu*, Septiembre 2007.

[ 39 ] Film. "Een dag Fellini", por Rem Koolhaas y Lili Veenman, *Haagse Post*, La Haya, 31 de Diciembre de 1965, pp.39-41.

[ 40 ] "Architecture / Een woonmachine: Le Corbusier kreeg f 5000" por Rem Koolhaas. *Haagse Post*, La Haya, 3 de Octubre de 1964, p.15.

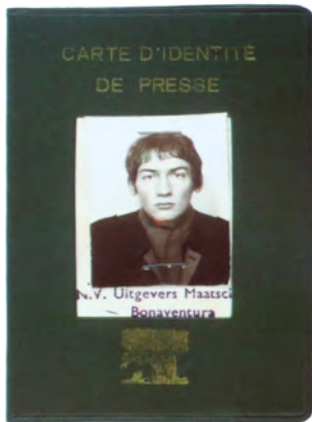
[ 41 ] "De Stad van de toekomst. HP-gesprek met Constant over New Babylon" por Rem Koolhaas y Betty van Garrel. *Haagse Post*, La Haya, 6 de Agosto de 1966, pp.14-15.

[ 42 ] Herman Dirk van Dodeweerd, era un artista, poeta y pintor holandés conocido como Armando que fue jefe de redacción en la sección cultural en la que trabajaba Koolhaas en *Haagse Post*. Ver conferencia impartida por Rem Koolhaas en Junio de 2016 dentro del IV Congreso Internacional de Arquitectura titulado "Arquitectura: Cambio de clima", celebrado en Pamplona.





Accidentes en De Telegraaf por el grupo PROVO. Junio 1966



Carnet de identificación como prensa de Rem Koolhaas



Los cinco integrantes del grupo cineasta "1, 2, 3 Group" (izq a der) Kees Meyering, Rem Koolhaas, Frans Bromet, René Daalder y Jan de Bont

En 1966 se produciría un hecho relevante en la vida de Koolhaas, el movimiento contracultura *PROVO* atacó una de las sedes del periódico *De Telegraaf*. Éste era uno de los periódicos más conservadores de Holanda en ese momento. Varios artículos escritos recientemente señalaban a la organización y lo atacaron con violencia y destrucción (Lootsma, 2007) llegando a provocar fuego en el edificio y en todos sus alrededores. Según cuenta Bart Lootsma, el joven Koolhaas se encontraba en ese momento en el edificio imprimiendo y trabajando sobre varios documentos para sus artículos. Al verse amenazado por las llamas tuvo que huir del edificio escapando por su cubierta hacia edificios vecinos. Aquella manifestación iniciática de la destrucción que había vivido en su infancia, tanto en la posguerra en Rotterdam como en su vida indonesia comenzaba a atacarle de cerca, viviendo en sus propias carnes la crudeza de la realidad. La destrucción comenzaba a presentarse en la vida y obra de Rem Koolhaas. Él siempre ha comentado<sup>43</sup> que creció pensando que cualquier cosa sería mejor que lo que había vivido, refiriéndose a su infancia en la devastada Rotterdam por las bombas tras la *Segunda Guerra Mundial*.

De forma paralela a la línea periodística que ya ha empezado a recorrer llenando su mochila de contactos y recursos, Koolhaas funda junto con otros compañeros el grupo artístico experimental *1, 2, 3 Group*. Un equipo de jóvenes inconformistas que se unen con el objetivo de realizar cine de anti-autor. Inicialmente formado por Jan de Bont, Frans Bromet, René Daalder, Rem Koolhaas y Kees Meyering, era una organización abierta, donde entraban y salían según lo que se estaba gestando en el momento. Esta configuración flexible la utilizó Koolhaas vinculándose al grupo en los momentos que le parecían relevantes y desapareciendo en muchos de ellos, pero fue creando en él un espíritu de trabajo en equipo que sería el gran apoyo para la arquitectura que pronto aparecería en su vida.

El interés por el cine nació en Koolhaas en su época infantil. Como ya se ha comentado anteriormente, desde su pequeña habitación de la casa de Indonesia podía ver la pantalla del auditorio del Instituto. Según Koolhaas, *a los 11 años ya me había tragado toda la historia del cine europeo, pero con una visión distorsionada, porque las imágenes desde mi habitación se veían completamente achatadas* (Niermann, Koolhaas, 2016: 145).

El primer rodaje que realizó el grupo de adolescentes fue el cortometraje *1, 2, 3 Rhapsodie*<sup>44</sup> en 1965, donde Koolhaas

[ 43 ] Ver conferencia impartida por Rem Koolhaas en Junio de 2016 dentro del IV Congreso Internacional de Arquitectura titulado "Arquitectura: Cambio de clima", celebrado en Pamplona.

[ 44 ] 1, 2, 3 Rhapsodie. Países Bajos 1965. 15 minutos. Dirigida, producida, escrita e interpretada por René Daalder, Jan de Bont, Kees Meyering, Frans Bromet y Rem Koolhaas.



La pareja de amigos adolescentes. René Daalder y Rem Koolhaas



Rem Koolhaas interpretando en "1, 2, 3 Rhapsodie", en la escena donde recoge a su novia del trabajo, y se marchan abrazados



Rem Koolhaas interpretando en "1, 2, 3 Rhapsodie", en la escena que ataca a la reina Isabel II



participó como guionista, productor y actor. Esta era una de las características del grupo, donde continuamente se estaban intercambiando los roles entre ellos para la realización de sus películas, trabajaban como cámaras, como actores, como guionistas, etc. estableciendo siempre constantes relaciones entre ellos.

En *1, 2, 3 Rhapsodie* los jóvenes cineastas buscan realizar una crítica social a través de la ironía. Aquí Koolhaas aparece en distintas facetas, destacando su aparición como actor en el rodaje. Realiza un papel donde interpreta al novio de una asistente doméstica. Ésta termina su trabajo y Koolhaas la recoge para cogerla entre sus brazos y abandonar la escena abrazados juntos. La asistente era uno de los integrantes masculinos del grupo vestido con ropa de mujer. En otra de las escenas que aparece actuando Koolhaas es junto a una enmascarada Reina Isabel II. Koolhaas le realiza la pedicura con tijeras de cocina y comienza a acosarla sexualmente tras depositar un collar entre los pechos de la reina, recorriendo el interior de su vestido con sus labios y terminando mordisqueando el cuello de su majestad como un vampiro hambriento.

En 1966 vio la luz su segundo cortometraje *Body and Soul*<sup>45</sup>. De nuevo una película irónica en este caso reflexionando sobre la condición de cuerpo y alma. Ridiculizando en las escenas a grupos de gente que admiran el físico de un culturista que teme el crecimiento de su cuerpo supere al de la mente.

Recorrieron distintos festivales de cine nacionales con estos dos primeros cortometrajes, que les supusieron un cierto reconocimiento posibilitando que viera la luz el primer largometraje<sup>46</sup> del grupo: *De Blanke Slavin*<sup>47</sup>. Película dirigida por René Daalder con guión de Daalder y Koolhaas.

Rem y René, eran dos jóvenes estudiantes que se conocieron en el instituto, empezaron a convertirse en unos fanáticos del cine y se desplazaban con unas bicicletas motorizadas a todos los festivales que estaban a su alcance, así conocieron la obra de Polanski, Fassbinder y todos los directores de la época. Eran jóvenes inconformistas que se pasaban las horas hablando de sus experiencias, sus miedos, sus ideas, sus formas de explorar el

---

[ 45 ] *Body and Soul*. Países Bajos 1966. 13 minutos. Dirigida por René Daalder. Producida por Rem Koolhaas.

[ 46 ] Es destacable anotar que Anton Koolhaas acababa de ser nombrado en ese momento director de la Academia de Cine Holandesa en Amsterdam. Fue director entre 1968 y 1978. Según Koolhaas su padre era un pésimo crítico de cine, tenía un gusto terrible y sería uno de los detonantes para él proponer un nuevo estilo de cine.

[ 47 ] *De Blanke Slavin*. Alemania Occidental / Países Bajos 1969. 103 minutos. Dirigida por René Daalder. Guión Rem Koolhaas y René Daalder.



Manifiesto del 1, 2, 3 Group, 1966

mundo<sup>48</sup>. Estaban continuamente formando su espíritu crítico ante todo lo establecido, y por tanto redefiniendo y reinterpretando el presente. Mantuvieron una relación muy intensa en estos años. Entre los dos hacían la pareja perfecta para cambiar el mundo.

René nunca entendió que Koolhaas no estudiara cine, los dos hubieran conseguido grandes metas y ahora él se sentía abandonado. Recientemente Rem ha reconocido que no estudió cine ya que su padre era el director de la escuela de cine.<sup>49</sup> Continuamente se estaban preguntando por su futuro, tenían esa necesidad imperiosa de contar cosas. En el momento que Rem decide estudiar arquitectura deja el periodismo tomándose un año sabático antes de emprender su nuevo viaje. René le propone que le ayude a crear su primera película, a lo que Koolhaas accedería de una forma puntual, dedicándole ese año de impás entre el periodismo y la arquitectura.

*Después de ir juntos a secundaria, fui a la academia de cine y Rem se convirtió en un periodista aprendiz en una revista semanal. En la escuela de cine trabajé con un grupo de gente como Jan de Bont, Frans Bromet y otros filmando varias películas de estudiantes. Como siempre, Rem y yo nos mantuvimos en contacto, por lo que solo tenía sentido unirse a nosotros cuando estábamos haciendo una película 'episódica anti-autor', en la que llevaríamos a cabo diversas funciones haciendo de todo, incluyendo ser el protagonista de uno de los segmentos. Esto se convirtió en 1,2,3 Rhapsodie. Después de haber escrito y dirigido varios cortometrajes (con Jan de Bont como camarógrafo) que se convirtieron en un gran éxito, me dieron la oportunidad de conseguir una película fuera de la tierra. Esto nos llevó a Rem y a mi, a escribir De Blanke Slavin, que se convirtió en una provocadora alegoría sobre la debacle de la civilización europea, riffs de películas clasificación B e incongruencias Buñuelescas. (Por cierto, el guionista de Buñuel, Jean*

---

[ 48 ] Koolhaas en una entrevista para la revista "Index Magazine" con motivo del Premio Pritzker, realizada por Jennifer Sigler y titulada "Rem Koolhaas, 2000" cuenta la relación que tenía con René Daalder: "Nos conocimos cuando teníamos 16 años. Era una relación típica de adolescentes. Nuestra relación era súper intensa,... miedos, ideas, explorar el mundo. ¿Que quería él ser?, ¿que sería yo? Una enorme y especulativa explosión compartida. René y yo intentábamos exacerbar nuestras identidades. Ambos éramos raros y ambos escribíamos. Él dejó los estudios y se fue a la academia de cine. Estábamos definiendo una cierta cultura para nosotros. Eran los sesenta".

[ 49 ] En la entrevista con Ingo Niermann sobre la película "De Blanke Slavin", Koolhaas cuenta cómo su padre había realizado algunas películas para cine, destacando una de ellas donde el padre miraba a los animales como si fueran seres humanos.  
Koolhaas, Rem (2016) The white slave- Interview with Rem Koolhaas [Entrevista por Ingo Niermann] 30 de Septiembre 2016.





Escenas de la película "De Blanke Slavin". René Daalder y Rem Koolhaas



*Claude Carriere, vino a nuestro rescate tranquilizando a los desconcertados patrocinadores holandeses, de que habíamos escrito un guión de buena fe).*<sup>50</sup>

*La esclava blanca* era película conceptual, pero presentada como un melodrama banal.<sup>51</sup> Fue un absoluto fracaso, habían realizado la película más cara a la vez que la menos popular. Koolhaas ya no vivía en Holanda en esas fechas, pero René tuvo que emprender el exilio debido a las numerosas críticas que recibió de los medios.

En la película un hombre llamado Günther Unrat llega a los Países Bajos en busca de buenos alemanes que presuntamente habían participado en la lucha contra la ocupación nazi. Enseguida acaba enredado con una organización detestable que le inspira a seguir los pasos de Albert Schweitzer, el buen alemán por antonomasia, y monta un campamento para jóvenes holandesas que creen se están formando para trabajar como enfermeras en distintos emplazamientos de África. Cegado por el idealismo, no se da cuenta de que sus turbios colaboradores traman venderlas al tráfico de blancas, siendo enviadas a un burdel donde bailarán la danza del vientre, haciendo ejercicios variados y trabajando como esclavas. En la película se incluyen diversas escenas sexuales que no ayudaron a la polémica del momento.

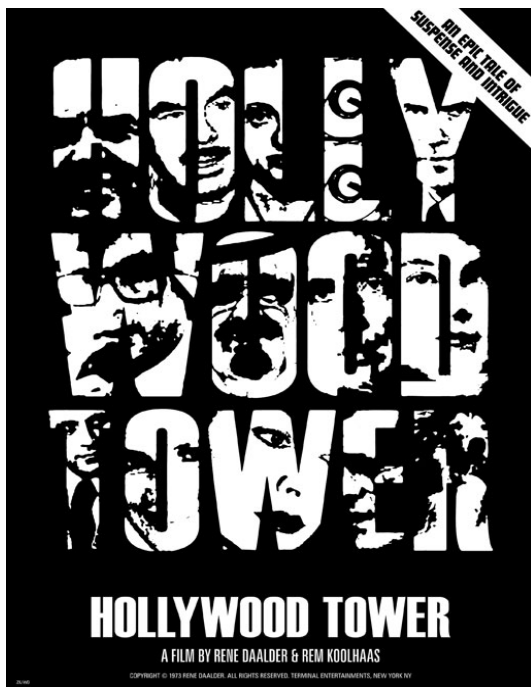
El mundo cinematográfico siguió presente en Koolhaas hasta el año 1974, cuando junto con René Daalder escriben un guión para el productor de cine porno blando Russ Meyer. Meyer les había fascinado a ambos desde sus primeras incursiones en el cine<sup>52</sup> y ésta sería su gran oportunidad de hacer una gran película para la industria hollywoodiense tras *La esclava blanca*, en este caso se titularía *Hollywood Tower*. Una película que nunca llegaría a realizarse por no convencer al “rey del porno blando”. Película donde se encuentra la ficción paranoica del porno sin restricciones, anticipándose a la aparición del Hollywood virtual del siglo XXI. Los magnates del petróleo extremadamente ricos se abalanzan sobre Hollywood. Los estudios de producción abandonan su vocación original de hacer películas de acción en vivo, y ahora comienzan a producir películas con bases de datos y ordenadores capaces de resucitar digitalmente a las estrellas de cine del pasado. La película se construye como un edificio.

---

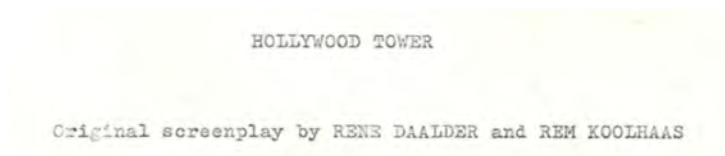
[ 50 ] René Daalder en seminario Architecture on Film: The White Slave / 1, 2, 3 Rhapsody. Celebrado en el Barbican Centre el 10 Octubre de 2011.

[ 51 ] Koolhaas, Rem (2016) The white slave- Interview with Rem Koolhaas [Entrevista por Ingo Niermann] 30 de Septiembre 2016.

[ 52 ] Ver capítulo “Architecture” de Bart Lootsma en su artículo “Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960’s”, donde cuenta toda la relación con Russ Meyer y la creación de la película “Hollywood Tower”. Disponible en Architecturaltheory.eu, Septiembre 2007.



Cartel de la película "Hollywood Tower". René Daalder y Rem Koolhaas. 1974



Brassai (Gyula Halász) - Centre Pompidou, Paris - Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle. 1933

*Lo escribí en 1974 conjuntamente con René Daalder, y consta de tres niveles. En el primer nivel, árabes ricos que compran el archivo de películas de Hollywood y construyen un equipo con el que cualquier estrella puede ponerse de nuevo en pantalla. El segundo nivel se refiere a la administración de Nixon, que gasta una fortuna ayudando a actores acabados –incluyendo Lassie– para obtener puestos de trabajo en las películas actuales. Por último, el tercer nivel es sobre Russ Meyer, por supuesto, que está filmando una película porno –la última forma de humanismo.<sup>53</sup>*

La experiencia de estos años en el mundo del periodismo y el cine<sup>54</sup> fue creando en Koolhaas un guión arquitectónico cinéfilo y periodístico estructurado en conceptos, episodios y montajes para la construcción de secuencias arquitectónicas. Le interesa el movimiento, el ritmo, el montaje, el plano y la profundidad del plano. Su arquitectura es cine, su arquitectura es escritura, su arquitectura es arquitectura, su arquitectura son relaciones entre edificios animados por secuencias cinematográficas.

### **El viaje hacia la arquitectura**

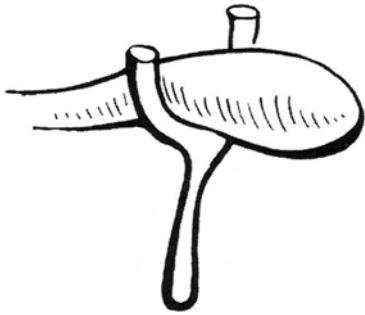
Como se ha comentado anteriormente, es en 1966 cuando Constant fecundó la curiosidad de Rem Koolhaas, despertando su interés por la arquitectura, rescatando los tiempos pasados en el estudio del abuelo Dirk. Tras la entrevista realizada a Constant y un día caminando por la calle<sup>55</sup> tuvo una aparición donde la arquitectura podía convertirse en su vía de escape. Aquellos sueños que tanto había comentado con su amigo René cobraban ahora forma. Desde ese momento se puso a trabajar para emprender su viaje hacia la *Architectural Association* en Londres.

---

[ 53 ] Koolhaas, Rem (2016) *Evil Can also Be Beautiful* [Entrevista por Matthias Matussek y Joachim Kronsbein para *Der Spiegel*] 26 de Marzo 2016.

[ 54 ] En una entrevista con el director de cine Gary Hustwit, Koolhaas habla de la importancia de la relación entre el cine y la arquitectura: "Hay una serie de puntos en común. Ambos son complejos porque requieren enormes cantidades de dinero. Obviamente, ambos son trabajos en equipo y personalmente pienso que se puede mirar al cine y encontrar un equivalente a la arquitectura, tiene una serie de elementos, como la trama narrativa, el montaje, y los recortes, y los procedimientos. Haber estado involucrado en películas en mis inicios, creo, realmente facilitó mi forma de entender la arquitectura." Koolhaas, Rem (2015) *There's Been Very Little Rethinking Of What Cities Can Be* [Entrevista por Gary Hustwit] 20 de Marzo 2015.

[ 55 ] ¿Cuándo soñaste con ser arquitecto? Nunca soñé con ello. Pero cuando tenía 24 años, estaba caminando por la calle un día y tuve una especie de visión donde tenía que ser arquitecto. Koolhaas, Rem (2016) *Evil Can also Be Beautiful* [Entrevista por Matthias Matussek y Joachim Kronsbein para *Der Spiegel*] 26 de Marzo 2016.



El estudiante Rem Koolhaas se encuentra solo, perdido y se siente pequeño. Imagen extraída de "1, 2, 3 Rhapsodie"

Fue en 1967 cuando todo esto cobraría aún más sentido y se encendería la llama que hizo arder la mecha. El 1, 2, 3 Group fue invitado a un seminario en la *Technische Universiteit de Delft* sobre “Arquitectura y cine” organizado por el profesor de historia y experto en el “Constructivismo Ruso” Gerrit Oorthuys. Koolhaas ya conocía a Oorthuys a través de amigos comunes, pero será aquí donde empieza a conversar con él, a descubrirlo y fascinarse por el mundo que le rodea. En ese momento Oorthuys estaba comenzando investigaciones sobre el constructivismo ruso, argumentos que serán suficientes para que el joven Koolhaas empiece a fascinarse por la arquitectura. La estimulación es continua, cuanto más le habla más ve claro su futuro, es algo imparable. Éste es el segundo detonante que hace explosionar la cabeza de Koolhaas llenándola de fértiles conocimientos que se irán asentando en búsqueda de lograr lo que el constructivismo ruso nunca llegaría a culminar. Es un viaje arriesgado pero en ese sueño tenía bastante claro que era el único camino. Será un viaje fértil sin duda, solo es cuestión de afinar la mirada enfocando bien sobre el punto de mira. La fecundación ha sido acertada y crece en su interior a pasos agigantados. La excitación por el constructivismo ruso se hace cada vez más fascinante hasta convertirse en una absoluta obsesión paranoica. Pasarán unos años hasta que no logra viajar a Moscú para poner su primer sello en este viaje iniciático. Pero ya en estas conversaciones surge el nombre del arquitecto Ivan Leonidov. Koolhaas manifiesta que *Leonidov estuvo en el origen de mi decisión de ser arquitecto*.<sup>56</sup>

Tras visitar en varias ocasiones la *TU Delft* y paseando por sus calles<sup>57</sup>, se da cuenta que no es la universidad que más le interesa a su mente inquieta y con tintes transgresores. Tiene la oportunidad de conocer a Aldo van Eyck que daba clase allí en esa época, quien le habla de la Architectural Association, como escuela emergente y radical. Además estaba emplazada en Londres, ciudad cosmopolita que le ofrecía una gran oferta cultural. Por otro lado, era una escuela privada, lo que le garantizaba concluir su etapa estudiantil en los años estipulados.<sup>58</sup>

---

[ 56 ] Koolhaas, Rem (2002) Back to the USSR [Entrevista por Bart Goldhoorn para la revista Project Russia] Febrero 2002.

[ 57 ] Koolhaas, Rem (1983) Edonista-Puritano. Colloquio con Rem Koolhaas sulla pornografia, la congestione urbana, l'anno 1931 e il futuro dell'architettura dopo un crazy party. [Entrevista por Franco Raggi para la revista Modo nº 58] Abril 1983.

[ 58 ] En respuesta a la decisión de ir a estudiar a Londres, Koolhaas cuenta que en Holanda la carrera duraba 9 años, mientras que en Londres eran 5. Además él estaba interesado en perfeccionar su nivel de inglés. Ir a Londres era una solución lógica y seductora. Cambiar de residencia era algo rutinario para él y casi vital, después de la infancia que había vivido. Koolhaas, Rem (1985) La deuxième chance de l'architecture moderne... [Entrevista por Patrice Goulet para la revista L'Architecture d'Aujourd'hui] Abril 1985. pp.2-9.



AA School jury con Cedric Price, Piers Gough, Frank Newby, Peter Cook, Mark Fisher. 1970s



Fotografía realizada por Rem Koolhaas desde su habitación. Moscú 1969

Corre el año 1968, Koolhaas tiene 23 años y está a punto de cumplir 24 cuando ingresa en la universidad. La famosa Architectural Association School of Architecture es definitivamente el emplazamiento elegido para iniciarse en la arquitectura y buscar catapulta internacional con ciertas garantías. Su carácter experimental persuadirá el ímpetu investigador de Rem Koolhaas. Comienza a estudiar arquitectura, atrás ha dejado su trabajo en el periodismo y sus inicios en el cine. Vive en un constante proceso de reinención personal.

En ese momento se encontraban los docentes más influyentes del panorama arquitectónico: James Stirling, Peter Cook, Alison y Peter Smithson, Cedric Price y otros. Koolhaas definía ese periodo en la escuela años más tarde –cuando recuperan *Exodus*, un proyecto pionero para exhibirlo en el MOMA de New York en una exposición comisariada por Jeffrey Kipnis– como:

*London's Architectural Association 1970-1972: a school awash in sex, drugs, and rock and roll, David Bowie hanging at the bar; flush to a person with experimental hysteria quickened by the visionary projects of Archigram, architecture's answer to the Beatles; galvanized, sort of, by the European action politics of May 1968; ... drawn to design,... and to antidesign, to the swagger of the infinite cities of Yona Friedman and Italy's Superstudio and Archizoom...*<sup>59</sup>

En la AA se vive un ambiente cultural bastante agitado, hay bandos muy claros que separan a sus alumnos y profesores. El estudiante recién llegado no consigue adaptarse al entorno y no acaba de encontrar su camino. Él manifiesta en la entrevista con Patrice Goulet que sus comienzos fueron muy traumáticos, se encontró con un profesor que seriamente les decía: *No se preocupen por la arquitectura. Están aquí para abrir sus mentes*. Es muy distinto a lo que había imaginado. La presencia de los miembros de Archigram es demasiado efusiva y alabada. Como siempre Koolhaas no se une a las masas, sino que intenta buscar su propio camino y pasa un primer curso un tanto extraño. No consigue encontrar su sitio y su poca capacidad de dibujar no ayuda a ello.

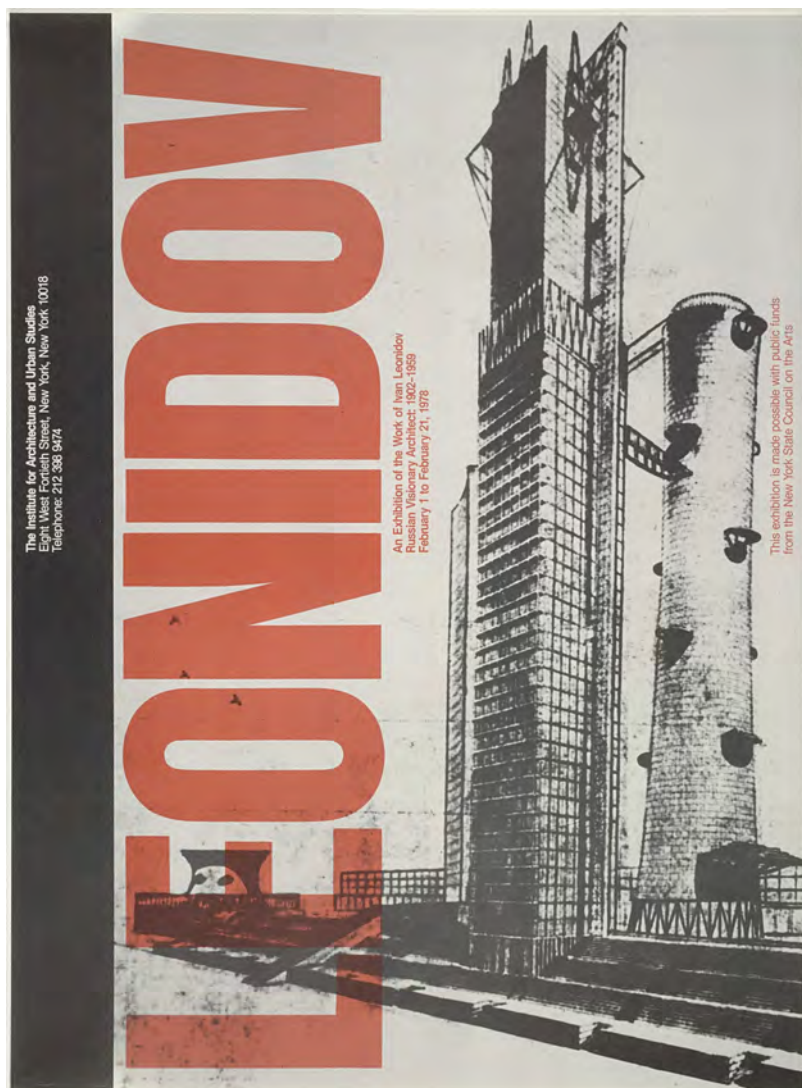
Durante ese curso surge un viaje<sup>60</sup> con sus amigos de Delft a Rusia, Koolhaas no se lo pensará y emprenderá el viaje con ellos

---

[ 59 ] KIPNIS, Jeffrey. *Perfect acts of architecture*. The Museum of Modern Art. New York. 2001

[ 60 ] Véase el video de la conferencia impartida por Rem Koolhaas en el Museo de Arte Contemporáneo Garage en Moscú el 15 de Septiembre de 2014. Titulada "Russian for Beginners", donde recorre su vinculación con Rusia, con el constructivismo, sus viajes a Moscú, y la influencia que ha tenido en su carrera. En ella explicará el primer viaje que realiza con sus amigos a Moscú en 1969.





Cartel de la exposición: "Work of Ivan Leonidov. Russian visionary Architect: 1902-1959. Febrero 1978

a visitar Moscú y todo aquello que Oorthuys le había contado y tanto le fascinaba. El viaje se produce en 1969, es un viaje de una semana donde inicialmente visitan Moscú dedicándose a recorrer distintas arquitecturas de Melnikov, Golosov y Ginzburg, a la vez que espacios turísticos, visitan el Mausoleo de Lenin, el Kremlin.

Desde la ventana de su habitación en el hotel<sup>61</sup> pudo realizar una fotografía donde se puede apreciar una línea en el territorio, un gran muro de personas que están haciendo cola para acceder al Mausoleo de Lenin<sup>62</sup> y rendirle homenaje. Esta imagen la utilizaba Koolhaas en todas sus conferencias, destacando la influencia de Rusia en su arquitectura. No pasa desapercibido en dicha imagen la presencia de las tres grandes torres relacionadas entre ellas que resguardan el Mausoleo de Lenin. Lenin es homenajeado bajo la mirada de las torres, la muerte se mantiene latente a los pies de las mismas. Curiosamente Koolhaas elige tres<sup>63</sup> de las veinte que configuran el espacio de la muralla que rodea el recinto defensivo del Kremlin.

Posteriormente viajarán a Leningrado donde conocerán a la familia de Rodchenko, a través de la cual consiguen les pongan en contacto con la familia de Ivan Leonidov. La amistad con Oorthuys y los intereses comunes se ven aunados en esa visita a la viuda de Leonidov. Posteriormente realizaran varios viajes más para documentar toda la obra del arquitecto, buscaron documentos en los armarios, baúles e incluso debajo de los muebles de la cocina de la casa de su viuda. Ambos se proponen crear un libro sobre la vida y obra del autor desconocido hasta el momento. Su obra es absolutamente rompedora y ambos se ven identificados en ella, uno por cuestiones históricas y el otro por la radicalidad de la arquitectura que propone. El proyecto del libro<sup>64</sup> sería para un editor inglés, donde Koolhaas escribiría el texto y Oorthuys se encargaría de reconstruir toda la documentación gráfica que habían recopilado en sus viajes. Proyecto que nunca se llevaría a cabo, según Koolhaas por la actitud ambigua y dispersa

---

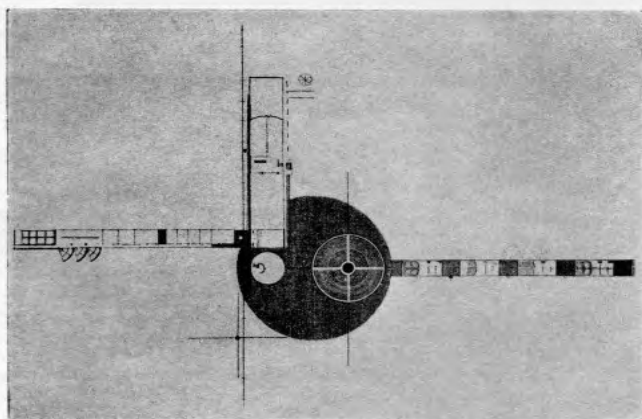
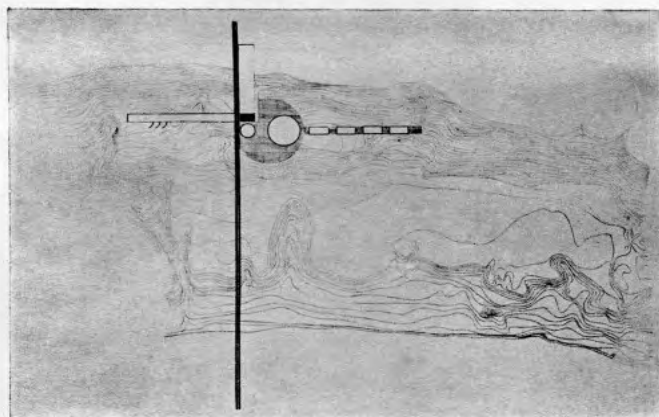
[ 61 ] Citado en conferencia de Rem Koolhaas: Introduction to Preservation, impartida en el Strelka Institute de Moscú, en Febrero de 2011. Ver online en <https://vimeo.com/19654846>

[ 62 ] Koolhaas identifica el mausoleo de Lenin como el elemento más dominante en la Plaza Roja. Diseñado por A. V. Shchusev en 1926, fue reemplazado por el que había improvisado en 1924. Ver artículo Koolhaas, Rem (1984) A Foundation of Amnesia, en *Design Quarterly*, nº 125, 1984. pp. 4-12.

[ 63 ] En la imagen que tomó Rem Koolhaas (véase en página 172), de izquierda a derecha podemos ver las tres torres: la torre del Salvador, la torre de San Nicolás y la torre Angular del Arsenal.

[ 64 ] El libro se iría a llamar "The architecture of Ivan Leonidov", e iba a ser publicado por la editorial londinense Studio Vista en 1974. El único documento que quedó publicado de esta investigación fue un texto centrado en el proyecto Dom Narkomtiazhprom que Koolhaas y Oorthuys publicaron en la revista *Oppositions* número 2. Un artículo titulado "Ivan Leonidov's. Dom Narkomtjajzprom, Moscow" en la revista *Oppositions* nº 2 de Enero de 1974. pp.95-103.

ПЛАНЫ



I. LEONIDOFF. LENIN INSTITUTE. 1927. WCHUTHEMAS

122

Proyecto Instituto de Lenin, tal y como se publicó por primera vez en Sovremennaya Arkhitektura nº 4/5, 1927 p. 122

de Oorthuys.<sup>65</sup> La relación entre ellos iría deteriorándose poco a poco, alzándose Koolhaas como el descubridor de Ivan Leonidov.

Años más tarde en 1977, Kenneth Frampton le encarga a Oorthuys organizar una exposición en el *IAUS (The Institute for Architecture and Urban Studies)* sobre la vida y obra de Ivan Leonidov. En dicha exposición se publica un libro en 1981 por la editorial Rizzoli donde no aparece referencia alguna a Koolhaas, salvo en el prefacio de Frampton, que manifiesta *no hubiera sido posible este libro sin el entusiasmo de Oorthuys y Koolhaas por el constructivismo ruso, y sus numerosas visitas a Rusia.*<sup>66</sup>

Ivan Ilich Leonidov era un arquitecto soviético surgido del fenómeno revolucionario. Fue discípulo de Alexander Vesnin quien verá en él la gran promesa de la arquitectura y lo introduce en el constructivismo, donde verá reflejado su acción para una arquitectura utópica. Vesnin fue su profesor en la escuela de arquitectura Vkhutemas en Moscú, donde empezó estudiando arte para luego trasladarse a la unidad de los hermanos Vesnin. Un trabajo llamaría la atención de Vesnin, se trataba de un estudio para un proyecto de una piscina.<sup>67</sup> En la década de los 20 será considerado la figura a seguir, posteriormente se le asociaría con el formalismo y después de la Segunda Guerra Mundial pasaría a ser olvidado. Prácticamente ninguno de sus proyectos llegó a construirse, algo que marcó bastante a Koolhaas.

El primer proyecto que sacó a la luz al joven Leonidov fue su trabajo final de carrera, el *Instituto Lenin*<sup>68</sup> en 1927, inicialmente denominado *Centro para los colectivos científicos de la USSR*. Era un edificio concebido como un monumento para hacer accesible todo el conocimiento científico a todos los ciudadanos. Se convirtió en uno de los símbolos de espíritu revolucionario e innovadores en la primera década de la Arquitectura Soviética. Leonidov se convertiría en la gran promesa del Constructivismo.

El proyecto consiste en dos edificios; por un lado un auditorio

---

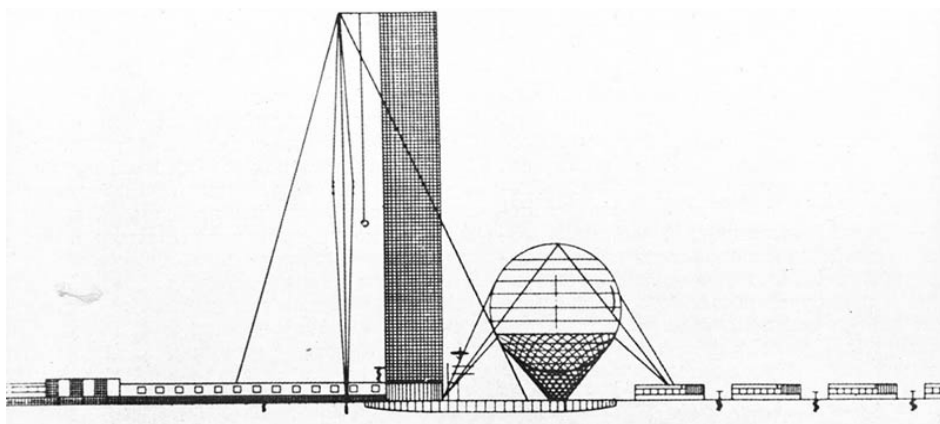
[ 65 ] Ver entrevista sobre Russia donde Koolhaas tacha a Oorthuys de ineficaz y lo culpa de no poder sacar a la luz un libro donde él había trabajado sin descanso.

Koolhaas, Rem (2002) Back to the USSR [Entrevista por Bart Goldhoorn para la revista Project Russia] Febrero 2002.

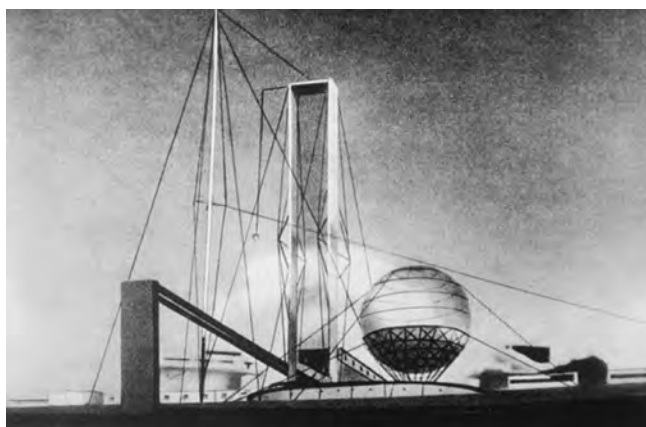
[ 66 ] Publicado en prólogo de Kenneth Frampton del libro "Ivan Leonidov" de la Editorial Rizzoli para el IAUS en 1981.

[ 67 ] Seguramente Koolhaas fue conocedor de este proyecto para una piscina, cosa que no podemos confirmar en esta investigación por falta de documentación sobre lo mismo. Citado por S. Khan-Magomedov en un artículo del libro "Ivan Leonidov" de la Editorial Rizzoli para el IAUS en 1981. p.16.

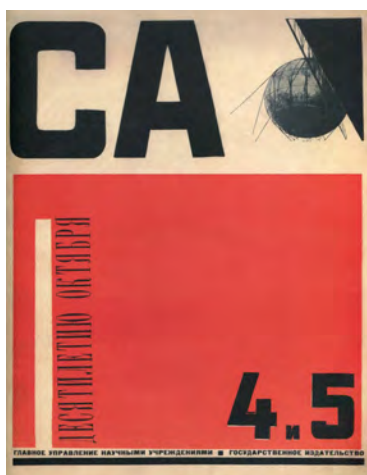
[ 68 ] El proyecto "Instituto Lenin" de Leonidov se publicó por primera vez en Sovremennaya Arkhitektura, n 4/5 de 1927, pp.118-124. Fue seleccionado para una exposición sobre arquitectura contemporánea en Moscú. Se puede encontrar la exposición publicada en: Irina Kokkinaki "La primera exposición de arquitectura moderna en Moscú" Architectural Design, 1983, número 5/6, pp 50-59



Alzado proyecto Instituto de Lenin, 1927. Los tres edificios: la esfera, la torre y la aguja



Vista del proyecto Instituto de Lenin, 1927. Los tres edificios: la esfera, la torre y la aguja



Portada de la revista Sovremennaya Arkhitektura nº 4/5 1927



Libro catálogo de la exposición Ivan Leonidov Rizzoli. 1978

que es innovación en sí mismo, incluido dentro de la forma de una esfera, y por otro lado una biblioteca configurada en un edificio vertical. Hay un tercer elemento o edificio que es la antena de radio de la cual nacen todos los tensores que posibilitan el conjunto edificado. Las relaciones que se establecen entre ambos es lo más interesante del proyecto, relaciones de composición y relaciones de dinamismo espacial entre los dos edificios, extendiéndose por todo el territorio colindante.

La extrema simplicidad de formas del edificio es lo que lo dota de la gran complejidad del proyecto. La relación de figuras geométricas sencillas dentro de un sistema ortogonal con la presencia de ejes vertebradores del proyecto son la esencia del mismo. El edificio se divide en volúmenes separados pero unidos a la vez por ese eje de coordenadas que los relaciona. Los volúmenes son geoméricamente simples creando una relación de precisión entre ellos. La arquitectura se llena de una estructura de mástiles y tensores que aseguran su estabilidad.

Éste será un proyecto clave para el ojo avisado y captador de escenas de Rem Koolhaas. En él están incluidos tres elementos clave para Koolhaas: la esfera, la aguja y la torre. Tres elementos, tres conceptos que irán apareciendo y desapareciendo a lo largo de su obra, estando impregnados todos sus edificios con un trozo de Leonidov en sus entrañas.

Leonidov empezó a tener bastante prestigio y tenía muchos seguidores entre sus alumnos, algo que empezaron a ver como una amenaza y empezó a recibir muchas críticas desde la arquitectura del poder. La ASI (*Instituto de Arquitectura y Estructuras*) organizará un debate sobre Leonidov, donde se analizará todo su trabajo y lo someterán a críticas abusivas.<sup>69</sup> En Diciembre de 1930 aparece publicado un artículo en la revista "*Iskussivo v massy*" (Arte en las Masas) escrito por Arkadii Mordvinov. El artículo se titulaba "*La nocividad del leonidovismo*"<sup>70</sup>, un texto que atacaba a Leonidov como "soñador en papel" y como profesor acabado, había perdido contacto con la realidad y era una mala influencia para los alumnos de la escuela, en definitiva lo acusaron de trabajar en detrimento de la sociedad.

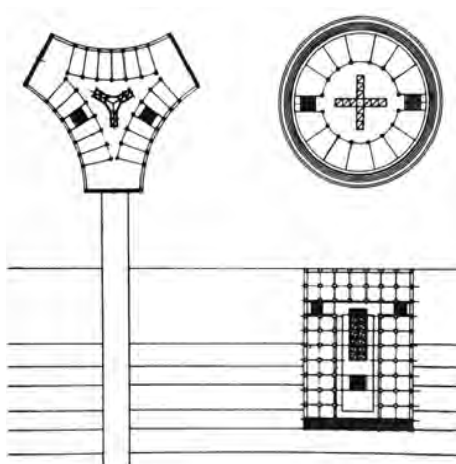
Desde la aparición de este artículo en 1930 Leonidov será expulsado de Vkhutemas y completamente vetado en Moscú para participar en concursos de arquitectura. Una época en la que Moscú estaba en constante transformación, Leonidov quedará relegado a ser un mero observador de los acontecimientos. No será

---

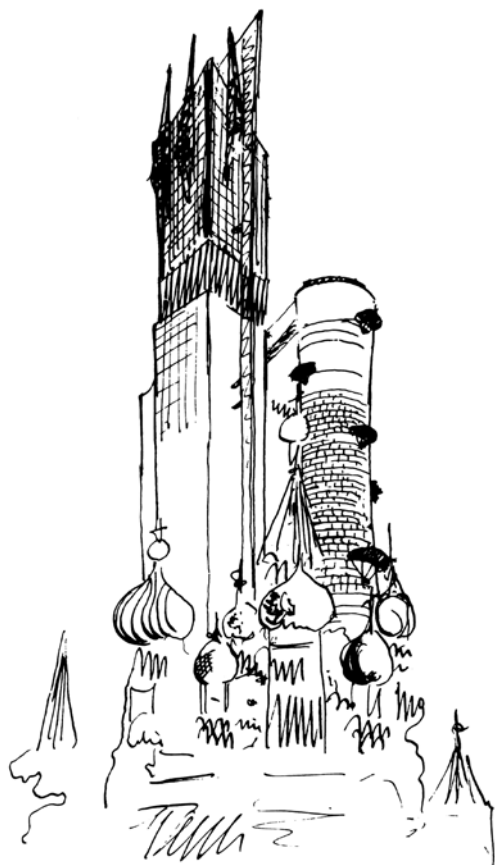
[ 69 ] Citado por S. Khan-Magomedov en un artículo del libro "Ivan Leonidov" de la Editorial Rizzoli para el IAU en 1981. p.21.

[ 70 ] Mordvinov, A.G., "Leonidovshchina i ee vred", *Iskussivo v massy*, Diciembre 1930, pp.12-15.





Planta del proyecto Narkomtiashprom, 1933. Los tres edificios: el rectángulo de elementos rectos, el círculo de elementos curvos y el triángulo de elementos curvos y rectos



Esquema de Ivan Leonidov del proyecto Narkomtiashprom, con la catedral de San Basilio 1933



hasta 1933 cuando vuelve a poder presentarse a un concurso, en este caso para el proyecto *Dom Narkomtiazhprom* (Ministerio de la Industria Pesada). Durante esos tres años de angustia se convoca uno de los concursos más importantes para la ciudad, el concurso para el *Palacio de los Soviets*. Concurso al cual no se podrá presentar Leonidov. Le Corbusier antes de ponerse a trabajar sobre su propuesta preguntó si Leonidov iba hacer el concurso, al recibir respuesta negativa dijo: Entonces no hay problema, esto está ganado.

El concurso que sí realizará Leonidov será el proyecto *Dom Narkomtiazhprom*, un edificio para las oficinas centrales del Ministerio, con un emplazamiento situado dentro de la *Plaza Roja* de Moscú. Éste es por tanto el primer proyecto desde los últimos cuatro años, así que ha tenido tiempo para redibujar y repensar su arquitectura.

El proyecto consiste en un conjunto ensamblado de tres torres conectadas por puentes. Las torres a su vez están atadas en su base para asegurar estructuralmente el conjunto, por tanto los tres edificios quedan atados tanto por arriba como por abajo. Tres torres claramente diferenciadas unas de las otras por su forma. En este proyecto parte de formas sencillas (rectángulo, círculo y triángulo), pero las va complejizando con curvas de segundo grado, característica para el de la arquitectura del futuro. La torre principal se diseña con una planta de forma rectangular y de elementos rectos. La segunda es de forma circular, pero va variando en altura su forma, se usan elementos curvos. Y la tercera es el resultado de intersecciones de curvas y un triángulo, formada por elementos curvos y elementos rectos. Todas ellas difieren entre sí en altura y en el uso de los materiales. Usa el vidrio y la piedra alternados de forma distinta, según cada torre y su forma. Para Leonidov esto era un relectura de la estructura de la catedral de San Basilio, buscando comprender los principios de la arquitectura tradicional rusa. *Las tres torres parecen querer representar el pasado, presente y futuro.*<sup>71</sup>

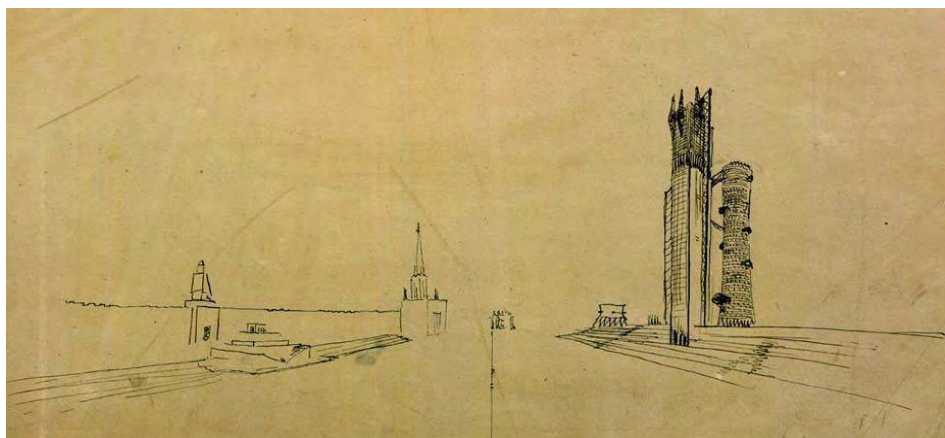
En las palabras de Koolhaas en su artículo de la revista *Oppositions*<sup>72</sup> podemos intuir ciertas ideas que luego saldrán a la luz y las rescatará para su presente. El reflejo de unas torres en otras provocan una nueva arquitectura. Según el punto de vista que las miremos podemos ver una arquitectura u otra, o

---

[ 71 ] La torre más recta, la torre más histórica, es una de las torres más cercanas del Kremlin. El futuro hace olvidar el pasado, pero podemos vislumbrar ambos en el presente de todas las torres, y dejar el pasado desvelando el futuro.

Ver artículo donde nos cuenta la experiencia de ver las torres desde los distintos puntos de vista desde la Plaza Roja. Koolhaas, Rem (1984) A Foundation of Amnesia, en *Design Quarterly*, nº 125, 1984. pp. 7.

[ 72 ] Koolhaas, Rem; Oorthuys, Gerrit: "Ivan Leonidov 's. Dom Narkomtjajzprom, Moscow" en *Oppositions* nº 2 de Enero de 1974. pp.95-103.



Croquis de Ivan Leonidov del proyecto Narkomtiazhprom, 1933, Los tres edificios y las torres de la muralla del Kremlin



Fotomontaje de Ivan Leonidov del proyecto Narkomtiazhprom, 1933, Los tres edificios y las torres del Kremlin



Croquis de Ivan Leonidov del proyecto Narkomtiazhprom, 1933, Los tres edificios y las torres del Kremlin

quizá trasladarnos a un pasado o a un futuro por construir, pero siempre veremos una nueva arquitectura. Él estará interesado en la arquitectura, no como construcción ni como forma, sino como situaciones. Experiencias provocadas por elementos arquitectónicos:

*La secuencia –torre rectangular de vidrio con piedra oculta, la torre triangular curvada en planta con vidrio alternando con piedra, y la tercera torre curvada tanto en planta como en sección recubierta al completo con vidrio– corresponde al gradual desvelo del futuro frente al pasado. Desde la Plaza Roja se verían solamente superficies de piedra, y el futuro se vería reflejado en el vidrio curvado de la segunda torre.*

Leonidov escribe sobre su propuesta para el concurso:

*Hasta ahora, el Kremlin y la catedral de San Basilio han sido el centro arquitectónico de Moscú. Obviamente, el levantamiento de un enorme nuevo complejo en la Plaza Roja, afectará al estatus de los monumentos individuales que constituyen este centro. Yo siento que la arquitectura del Kremlin y de la Catedral de San Basilio deben subordinarse al Dom Narkomtiazhprom, que el nuevo edificio debe ocupar la posición central de la ciudad.”<sup>73</sup>*

Para estar a la altura de las otras edificaciones que dominan el lugar, el nuevo proyecto debe ser una arquitectura muy potente que los sobrepase en todos los sentidos. En muchos de sus esquemas aparecen dibujadas de forma continuada las torres que rodean al Kremlin, su edificio debe establecer un diálogo con ellas, ser parte del mismo conjunto, para poder superarlo. El pasado y el presente se fusionan en una misma realidad, es un edificio absolutamente rompedor por el uso de sus formas y la materialidad del mismo, pero está perfectamente integrado en el conjunto edificado del Kremlin. Juega con elementos equivalentes a los existentes para establecer ese diálogo. Será una obsesión para Leonidov dibujar y redibujar todas las torres y la relación con su edificio para que quede integrado a la perfección con ese patrimonio tan delicado para la sociedad que le había atacado. El edificio es una clara reinterpretación de la catedral de San Basilio

---

[ 73 ] Citado de la memoria original del proyecto de Leonidov por Koolhaas y Oorthuys en artículo titulado “Ivan Leonidov ‘s. Dom Narkomtiazhprom, Moscow” en la revista *Oppositions* nº 2 de Enero de 1974. p.99.



Dibujo de Ivan Leonidov del proyecto Narkomtiazhprom, 1933

con lectura contemporánea. Repite la composición de la catedral con nuevas estructuras y nuevos materiales, pero preservando la imagen histórica establecida. Igualmente busca inspiración en otro edificio fundamental de la zona, el centro del Kremlin, se trata del campanario de Ivan el Grande, un conjunto edificado formado por tres edificios torre, en su momento el edificio más alto de Moscú. Leonidov diseña una edificio extrapolando todos los elementos del lugar con los que puede dialogar, estableciendo una relación armoniosa y rica con el pasado. Koolhaas lee el edificio de Leonidov como un proyecto patrimonial:

*Yo lo interpreté como un compromiso muy sistemático con la historia, una narrativa muy inteligente dentro del proyecto mismo que comienza con una serie de convenciones en las cuales el futuro esta contenido en la forma y los materiales utilizados. El efecto del proyecto es una combinación de “flashback” y “flashforward”. Hay un desarrollo del tiempo (una progresión) en el interior mismo del proyecto. Por eso mi artículo en “Oppositions” fue un temprano intento de comenzar una polémica (1972) con el postmodernismo. De hecho 1972 fue un momento particularmente importante y puede ser que 2002 de nuevo sea un momento verdaderamente importante en el sentido que desde 1972 al presente pareciera que asistimos a un triunfo en profundidad del modernismo. Si en 1972 yo discrepaba con el postmodernismo ahora comienzo a discutir en el 2002 con el modernismo. En 1972 enfatizaba cómo la arquitectura moderna es capaz de relacionarse con la historia, y ahora vuelvo a polemizar y digo que es necesario aún una relación con la historia de nuevo tipo, para hacer la arquitectura moderna menos aburrida.<sup>74</sup>*

En este viaje Koolhaas tuvo oportunidad de desplazarse por las estaciones de metro de Moscú, siempre ha comentado que una de las cosas que más le gustó de Moscú era su red de metro, donde él veía un auténtico paradigma de arquitectura pública real. Uno de los proyectos que le interesaría visitar era lo que había quedado del fallido proyecto para el *Palacio de los Soviets*. La estación de metro *Dvoréts Sovétoy (Palacio de los Sóviets)*, se abrió en 1935, posteriormente pasó a llamarse *Kropótkinskaya*.

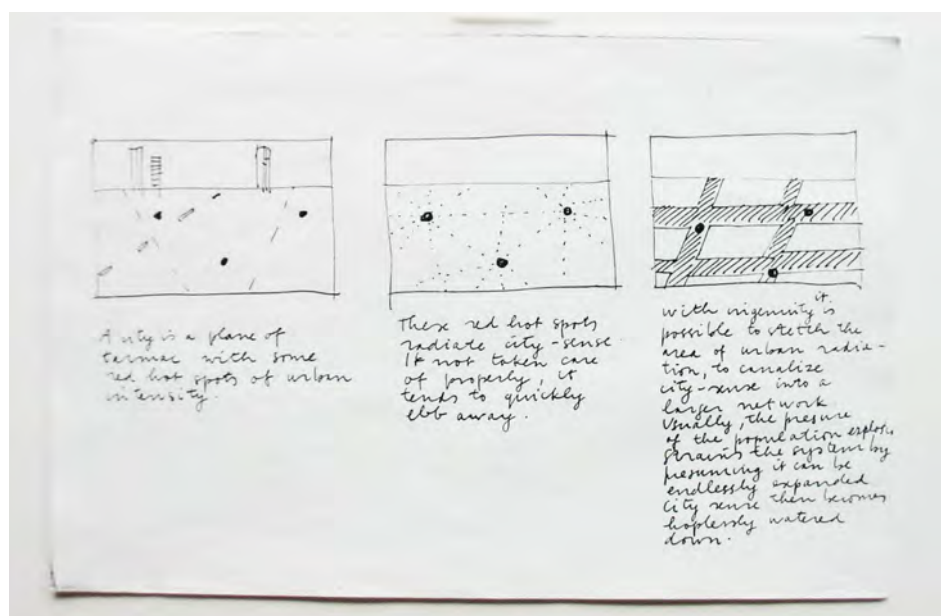
---

[ 74 ] Koolhaas comentando el proyecto Dom Narkomtyazhprom en una entrevista. El año 1972 es el año que Koolhaas llegaría a New York, justo cuando el edificio de las Torres gemelas se está finalizando. Koolhaas, Rem (2002) Back to the USSR [Entrevista por Bart Goldhoorn para la revista Project Russia] Febrero 2002.





Rem Koolhaas frente a la AA School en su época de estudiante



Primera página del manuscrito del proyecto "The surface" de Rem Koolhaas

Al salir a la superficie una gran piscina cubría todo el espacio. El descubrimiento de la piscina en Moscú fue otro de los grandes acontecimientos que este viaje trajo para el joven estudiante que comenzaba a atar y reconstruir cabos. Una historia para acostarse.<sup>75</sup>

La arquitectura crece dentro de Koolhaas de forma exponencial. Vuelve del viaje entusiasmado con todo lo que aprendió, lo que se construyó, los contactos establecidos y los proyectos de futuro junto con su amigo Oorthuys. Una sorpresa más le depararía a Koolhaas este viaje del cual volvería con una gran gripe. En el camino de vuelta se leyó un libro *La vida secreta de Salvador Dalí*.<sup>76</sup> La alta fiebre junto con Dalí fueron una combinación altamente inspiradora. El libro que marcaría su futuro y allí descubriría el Método Paranoico Crítico, herramienta que entendió podía ser usada en cualquier campo científico.

Llega el final de curso en la AA y en este periodo de cierre de curso los profesores tienen que emitir un informe sobre los alumnos, Koolhaas recibirá uno devastador. Se trata de su primer profesor Anthony Dugdale que sentenciará en su informe que el alumno no tiene cualidades para estudiar arquitectura<sup>77</sup> y lo invitará a abandonar la AA y buscarse una escuela más “normal”, aquí buscan gente muy especial, es una escuela especial y o bien haces cosas originales o éste no es tu sitio. Si no estás disfrutando es mejor que cambies, en Londres hay muchas escuelas de arquitectura.<sup>78</sup> Tony Dugdale era un discípulo de Archigram, que en ese momento dominaba la AA en todos sus frentes. Es conocido que Koolhaas no estaba interesado en lo que estaban haciendo en ese momento, sino que más tarde se interesaría por la arquitectura de Superstudio y Archizoom.

Pronto conocerá a un joven profesor griego que despierta su interés y comienza acercarse a él. Se trata de Elia Zenghelis, que impartía docencia en segundo año.

---

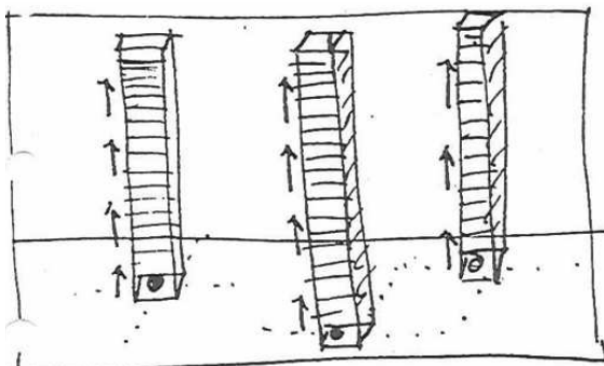
[ 75 ] Véase el artículo que escribe Koolhaas en 1994 sobre la destrucción del Palacio de los Sóviets. KOOLHAAS, Rem; Mau, Bruce. "Palace of the Soviets. Virtual architecture: A Bedtime Story". S,M,L,XL. 010 publisher. Rotterdam. 1995. pp. 822-825.

[ 76 ] Madelon Vriesendorp cuenta cómo Koolhaas descubrió el Método Paranoico Crítico. Rem Koolhaas en una conversación entre Madelon Vriesendorp/Shumon Basar/Stephan Trüby publicada en el libro *Playground Surrealism*. p. 190.

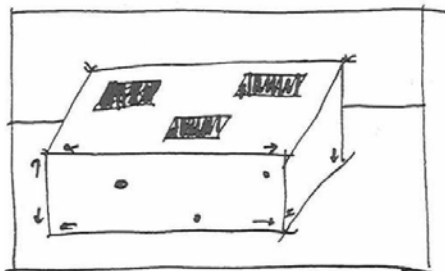
[ 77 ] Este informe no se ha podido documentar oficialmente, sino a través de las palabras de su tutor Elia Zenghelis en una conferencia titulada "The 1970s and the beginning of OMA" en The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design el 24 de Noviembre de 2009.

[ 78 ] Ver la entrevista con Patrice Goulet sobre su mala experiencia al inicio de la AA School y las amenazas para que abandonara los estudios de arquitectura. Koolhaas, Rem (1985) *La deuxième chance de l'architecture moderne...* [Entrevista por Patrice Goulet para la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*] Abril 1985. p.2.

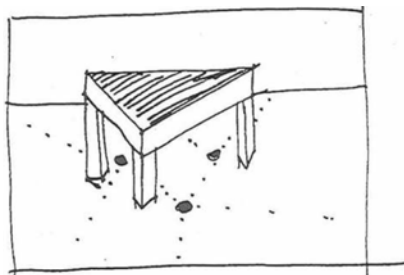




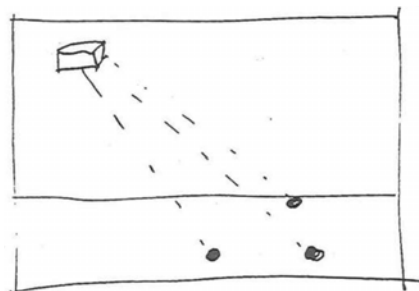
Primera forma de construcción: Construir sobre los puntos calientes, mantener e intensificar el sentido de la ciudad



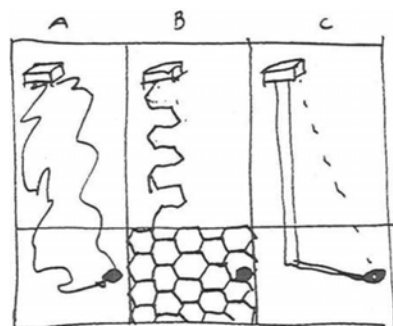
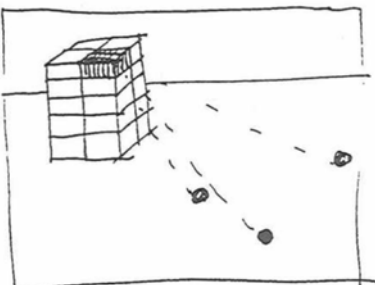
Segunda forma de construcción: Construir alrededor de los puntos sin ocuparlos



Tercera forma de construcción: Construir una estructura sobre los puntos calientes

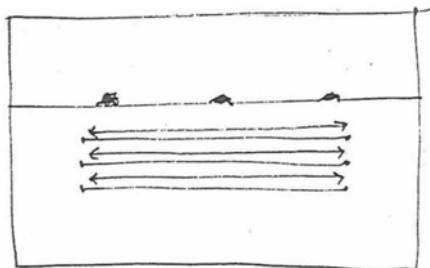


Vivienda en relación con los puntos calientes. La vivienda necesita de otras unidades para conformar la ciudad



Conexión entre puntos rojos calientes y las viviendas, de forma lógica y eficiente

Construir debajo de los puntos rojos calientes para aprovechar la radiación urbana omnidireccional



## La superficie, puntos calientes

Elia Zenghelis<sup>79</sup> en la conferencia<sup>80</sup> que imparte en *The Berlage* recuerda que Koolhaas se iba todos los días llorando a casa tras las palabras de Tony Dugdale y pasar todo el día trabajando y dibujando en la AA. Un día iría a verlo a su unidad y le presentaría un proyecto para acceder a su unidad y trabajar de forma conjunta. Se trataba de una enunciación sobre la superficie, una superficie horizontal, un pódium para la ciudad, una serie de puntos rojos calientes desde los cuales emerge la intensidad de la ciudad. “*The surface*” puede considerarse su primera manifestación utópica para la aproximación en la definición de una arquitectura. En ella podemos encontrar trazas de lo que posteriormente vendrá en su carrera. Zenghelis supo ver aquello que Dugdale ni siquiera intuyó.

El proyecto que le presenta “*La superficie*” es una serie de viñetas formadas por 50 esquemas<sup>81</sup> que relatan la historia de tres puntos calientes, que pueden ser desarrollados de tres formas constructivas diferentes. La primera forma consiste en expandir esos puntos y construir en altura, crear tres grandes torres sobre los mismos puntos calientes sacándoles el máximo partido, manteniendo e intensificando el sentido de ciudad. La segunda consiste en liberar esos puntos y construir alrededor de ellos, la arquitectura es el negativo de la construcción, así todo el mundo puede disfrutar de esos puntos calientes liberados. La tercera forma de construcción sería una mezcla de ambas, consiste en la construcción de estructuras sobre los puntos calientes, elevando todo el conjunto y liberando la superficie. La superficie es la ciudad.

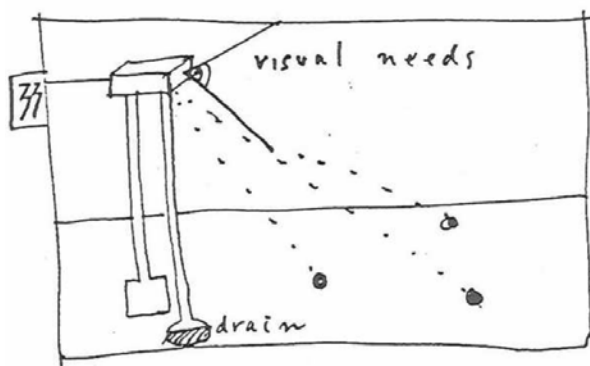
Estos puntos calientes se convertirán en el referente de toda la ciudad, todas las viviendas estarán en relación con ellos, se configura una red donde todo está conectado. La conexión entre los puntos rojos calientes y la vivienda debe ser eficiente, sino es así, la vivienda dejaría de formar parte de la ciudad. A su vez, la vivienda no tiene sentido de forma unitaria, sino que necesita la presencia de otras unidades para funcionar óptimamente.

---

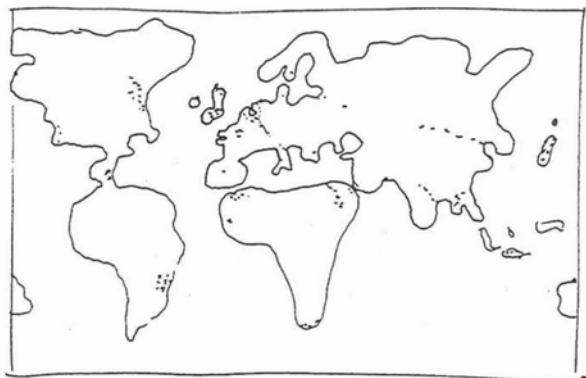
[ 79 ] Elia Zenghelis estaba en ese 1969 al cargo de una de las Projects Units de la Architectural Association. Koolhaas iría a verlo para presentarle su proyecto para acceder a la misma, a partir de ahí se crearía una duradera amistad entre ambos que culminaría en la fundación de OMA años más tarde.

[ 80 ] Elia Zenghelis habla de toda la relación en los primeros años de Koolhaas en la AA en la conferencia titulada “The 1970s and the beginning of OMA” en The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design el 24 de Noviembre de 2009.

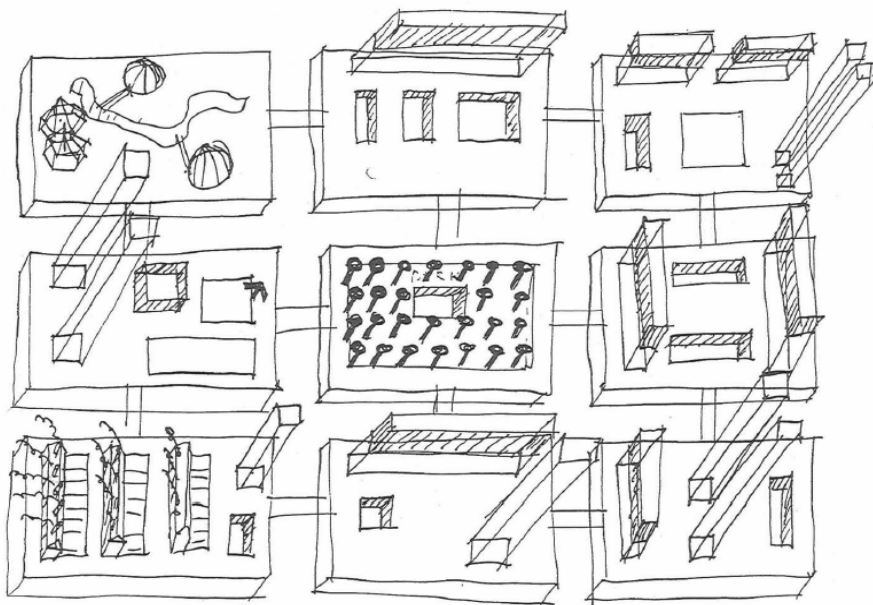
[ 81 ] The surface es un manuscrito no publicado de Rem Koolhaas. Se han incluido solamente diez de los esquemas dibujados por Koolhaas para este proyecto. Diez que se consideran relevantes para comprender la vinculación con el objeto de esta investigación. Se puede ver el trabajo completo reproducido tal cual lo presentó Koolhaas a Zenghelis en la Tesis doctoral no publicada de Carlos García González, “Atlas de Exodus”.



Naturaleza intrínseca de la ciudad, el paisaje urbano



Distribución de los puntos rojos calientes alrededor del mundo es muy desigual



La superficie, conjunto de plataformas que conforman la ciudad de Rem Koolhaas

Alrededor de estos puntos calientes se sitúan todas las instituciones más relevantes para el funcionamiento de la ciudad.

A Koolhaas en el desarrollo le surgen una serie de preguntas a las que intenta dar respuesta, de ellas nos interesan en concreto. ¿Como crear nuevos puntos rojos calientes de intensidad? ¿Como dejar los existentes intactos? La respuesta que da Koolhaas a la segunda pregunta es: *No dejándoles morir y adaptándoles a las necesidades contemporáneas, y si se da el caso reencarnándolos. Posdata. Está claro que no hay problema.*

La red de puntos rojos alrededor del mundo está distribuida de forma muy desigual, está determinada por una distribución muy antigua por las presiones de determinados grupos y las rutas accidentales de los barcos. Pronto crecerán nuevos puntos rojos calientes posibilitados por los nuevos medios de transporte que se mueven por el mundo bajo otros parámetros. Los nuevos puntos rojos calientes se auto-originarán.

El documento sigue reflexionando sobre el campo, lo rural, la vegetación, los transportes, las vías de comunicación, la casa, las capas de actividad de la ciudad, hasta acabar con la construcción de un conjunto de plataformas que aglutinan toda esta complejidad configurándose como una nueva ciudad de 110 plataformas para 1.100.000 habitantes. Acaba reconociendo que la posibilidad de reemplazar las ciudades existentes por estas plataformas es algo demasiado radical, pero sí, se podrían erradicar algunos males metropolitanos existentes incorporando plataformas lineales a modo de la gran Muralla China discurriendo paralelas a lo largo de la ciudad.

Podemos considerar este trabajo como enunciador de muchas de las teorías que usará Koolhaas posteriormente. Un proyecto alumbrador del desarrollo conceptual que impregna a Koolhaas desde su etapa indonesa. Su mochila se va llenando de experiencias y conceptos que empiezan a encontrar el camino para convertirse en realidad. El dibujo aún no acompaña, y éste es uno de los escollos que animó a Tony Dugdale a invitarlo a abandonar la carrera de arquitectura. Ahora llega el apoyo de Zenghelis para hacerle ver que es una camino viable para llegar a su objetivo. A partir de este punto se centrará en la parte final de este proyecto y empezará a buscar otra forma de mirar la arquitectura. La gran *Muralla China* será una arquitectura que incita a Koolhaas. La excitación por su monumentalidad comienza a despertar el interés por una utopía realizable.

La dificultad con el dibujo hace pensar a Koolhaas y comprende que tiene que explotar sus armas, no tiene sentido intentar ponerse a la altura de los demás, ni que lo comparen con otros trabajos vacíos de contenido. Hace una apuesta por lo que mejor domina, lo demás ya vendrá solo. La escritura será a partir de ahora, su arquitectura.



Imagen con la que comienza el artículo Rem Koolhaas. "The Berlin Wall as Architecture". S,M,L,XL. 1995



Imágenes usadas por Rem Koolhaas para el artículo "The Berlin Wall as Architecture". S,M,L,XL. 1995

## El muro de Berlín como Arquitectura

Un año antes de finalizar sus estudios, en 1971, Koolhaas redacta un pequeño texto llamado *The Berlín Wall as Architecture*<sup>82</sup> –no publicado hasta 1993– como proyecto para conseguir el diploma en uno de los *Summer Study*<sup>83</sup> obligatorios organizados por la AA School.<sup>84</sup>

*AA, Londres, al principio de los setenta.*

*“Famosos” estudiantes presentan megaestructuras hechas de terrones de azúcar para la aprobación de los profesores Arquigramescos.*

*Peter Smithson entra –viste una camisa floreada– se estremece, y retrocede.*

*Cedric Price pontifica una modestia arquitectónica con un discurso aleatorio.*

*Jencks, un dandy, parece enlazar los primeros elementos de una explosión semiótica.*

*Elia Zenghelis perpetuamente amenazado con ser despedido...*

*Monstruosa aparición idealista de Louis Kahn. Nunca más...*

*Tschumi en mi visión periférica, ya de una tipología formada –un profesor...*

*Superstudio aparece en el horizonte...*

*Incomparable mezcla [...]*

Así describe la AA Koolhaas en el artículo *Field Trip* de S,M,L,XL, o bien parece que está describiendo el acto de presentación de lo que será su trabajo para ese *Summer Study*.

---

[ 82 ] Ver artículo sobre el trabajo realizado en el Summer Study por Koolhaas, reescrito y publicado en 1993 en S,M,L,XL con el título “Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)”.

KOOLHAAS, Rem, Mau, Bruce. Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...) “*The Berlín Wall as Architecture*”. S,M,L,XL. 010 publisher. Rotterdam. 1995. pp. 212-232.

[ 83 ] Según Koolhaas los Summer Study de la AA son unas absurdas obligaciones formales para conseguir el diploma, son eventos para incrementar el coste de los estudios. Él se dedicaba a escribir guiones de cine para poder costear sus estudios.

KOOLHAAS, Rem, Mau, Bruce. Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...) “*The Berlín Wall as Architecture*”. S,M,L,XL. 010 publisher. Rotterdam. 1995. p.216.

[ 84 ] Los Summer Study fueron instalados por Alvin Boyarsky, director de la AA School desde 1971. La AA School acababa de recibir una notable reducción de la financiación gubernamental por la entonces Ministra de Educación Margaret Thatcher, lo que obligo a Boyarsky a transformar la AA en una perpetua Summer Session. Se cambió la nacionalidad de los estudiantes, pasando del 99% británicos a un 50% nacionales y 50% internacionales, durante la década de los 70s, para llegar al 90% de estudiantes internacionales a finales de los 80s.  
SHANE, Grahame: Obituary: Alvin Boyarsky (1928-1990). *Journal of Architectural Education* (1984), Vol. 45, n.3 (May, 1992), pp. 189-190.

Véase también:

SUNWO, Irene: Pedagogy's Progress: Alvin Boyarsky's International Institute of Design. *Grey Room*, n.34 (Winter, 2009), pp. 28-57.





Imágenes usadas por Rem Koolhaas para el artículo "The Berlin Wall as Architecture". S,M,L,XL. 1995



El objetivo y trabajo del curso era el análisis y documentación (dibujos, fotografías, estudios analíticos) de un edificio contemporáneo existente. En ese momento la arquitectura estaba fascinada por una creencia en ser capaz de participar en la liberación del hombre. Él, por intuición e interés periodístico decide escribir un texto revelación que será crucial para entender su postura a lo largo de los años siguientes. Koolhaas, desconocedor de la ciudad de Berlín, se va allí y comienza a analizar el *Muro de Berlín* en lo que él mismo denomina un riguroso *trabajo de campo*.<sup>85</sup>

El 13 de agosto de 1961 se iniciaba la construcción del Muro, justo ese año 1971 se celebraba el décimo aniversario de su creación, por tanto era objeto de la prensa del momento. Koolhaas con su característica curiosidad por la actualidad y por lo impactante del presente, considera oportuno visitar la ciudad y comprender lo que allí sucedía. Koolhaas se acerca al Muro realizando lecturas formales a partir de los elementos que lo componen, olvidándose de cualquier aspecto funcional, como elemento divisor físico y político. El objetivo principal para él era descubrir cual era el poder real de la arquitectura.<sup>86</sup>

La gran sorpresa para él fue descubrir que *el muro era conmovedoramente precioso. Después de las ruinas de Pompeya, Herculano y el Foro Romano, el Muro era el más puro remanente de la condición urbana, impresionante en su persistente duplicidad* (Koolhaas, 1995: 222). Era imposible imaginar otro artefacto reciente con la misma potencia, alrededor de ese muro se habían producido gran cantidad de acontecimientos que se sucedían en el día a día, era una arquitectura situacional y acontesimal. En el más extremo de los casos llegando a ser mortal. Era la mejor demostración del poder que podía llegar a tener la arquitectura, el poder del arquitecto y su capacidad de cambio. Aquello que él soñaba con su amigo René ya comienza a verlo con sus propios ojos. Ésta es la arquitectura que le interesa, a partir de aquí empezará a interesarse por la arquitectura como superestructura implantada en contextos urbanos.<sup>87</sup>

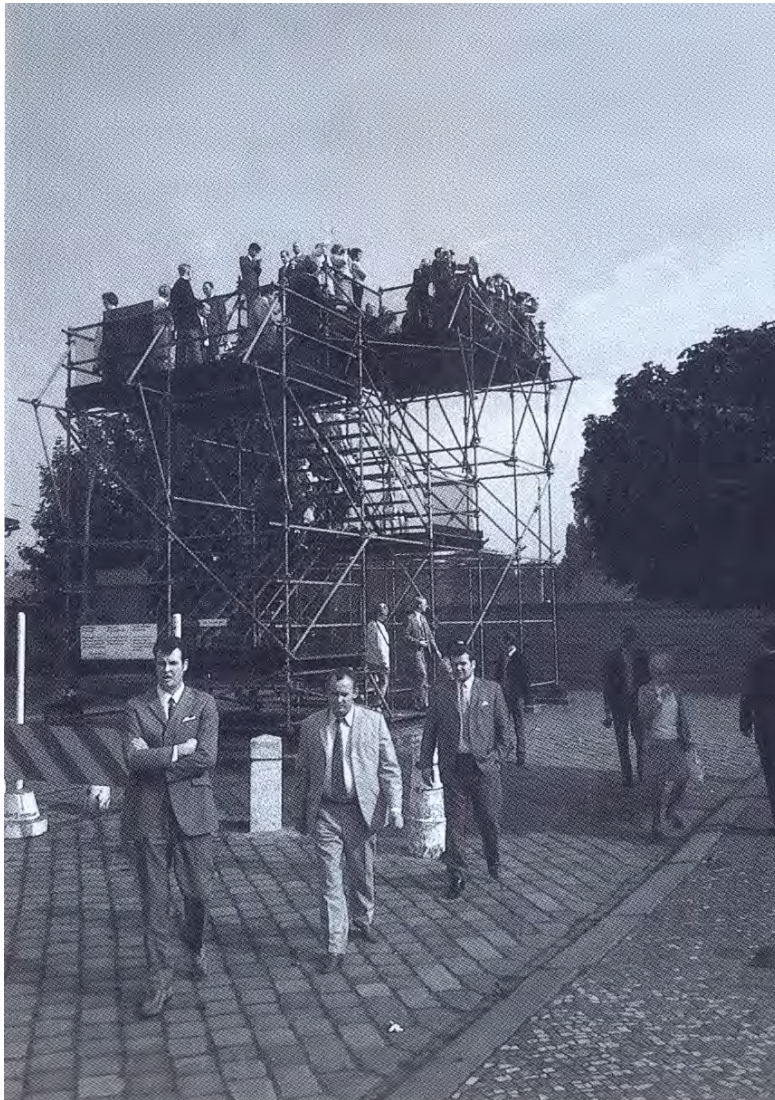
En el texto acaba mostrando un *Muro de Berlín* como manifiesto del poder que puede tener la arquitectura. Su ausencia sería mucho más importante que su presencia, evidenciando cada elemento que lo compone para definir un paisaje característico. Un muro como un sistema donde todos sus elementos configuran el gran espacio

---

[ 85 ] Ver entrevista sobre Berlín con Hans Ulrich Obrist. En Rem Koolhaas. Conversaciones con Hans Ulrich Obrist. Gustavo Gili, Barcelona, 2009. p.69.

[ 86 ] Entrevista a Rem Koolhaas en Hans Ulrich Obrist: Interviews, Vol. 1. 2003. p.508.

[ 87 ] Es relevante destacar que en el verano anterior al viaje a Berlín, en 1970, había viajado a Florencia para conocer a Adolfo Natalini y al equipo de Superstudio. Aquí conocería el proyecto del Monumento Continuo que le impactaría enormemente. Posteriormente los invitaría a dar una conferencia en la AA School en Noviembre de 1971.



Fotografía tomada por Rem Koolhaas con la que cierra el artículo "The Berlin Wall as Architecture". 1971. S,M,L,XL. 1995

vacío, para ser percibido como la gran obra de arte. El Muro no es solamente una línea divisoria del territorio, sino que son un conjunto de elementos que lo convierten en un sistema urbano en constante transformación. Son una serie de franjas paralelas equipadas, formadas por torres, casetas, andamios, minas antipersona, alambradas, hormigón, incluso por edificaciones existentes que el muro integraba y atrapaba. El muro son acontecimientos y escenas variables física y temporalmente. Una secuencia de respuestas a condiciones urbanas en constante cambio y alteración. *El muro sugería que la belleza en arquitectura era directamente proporcional al horror que representaba* (Koolhaas, 1995: 226).

El joven Koolhaas tomaba una serie de fotografías en sus visitas a Berlín, y finalizaba su artículo publicado en *S,M,L,XL*, con una de las imágenes realizadas con su preciso objetivo. En dicha imagen, muestra a un grupo de visitantes en la ciudad, que subían a un andamio provisional para poder visualizar esa obra de arte que la ciudad les ofrecía, y percibida escasamente desde la cota cero de la ciudad. Un recuerdo de esa obsesión que desde la infancia tenía de asomarse por encima de los muros para descubrir la sorpresa, y que volvería a usar décadas después como recurso para subirse él, y observar su propia obra de arte en la conquista de Mies van der Rohe.

Ahora era el momento de subirse a la palestra y contar su análisis del edificio. Una vez presentado el proyecto se hizo un gran silencio y Alvin Boyarsky<sup>88</sup> le preguntó: *y ahora, ¿donde vas desde aquí?*

## Exodus, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura

Esta investigación sobre el Muro de Berlín le serviría para iniciar un nuevo trabajo y dotar de materialidad a los planteamientos realizados anteriormente, pero sin olvidar la componente crítica e irónica hacia la modernidad convencional, que iba a ser el gran recurso para la puesta en escena de este tipo de proyectos. *EXODUS, or the Voluntary Prisoners of Architecture*<sup>89</sup> –su proyecto fin de

[ 88 ] Alvin Boyarsky era el recién nombrado director de la AA tras una pequeña revolución, siendo director hasta su muerte en 1990. En el jurado que valoraba los proyectos estaban presentes: Archigram (Peter Cook), Peter Smithson, Cedric Price, Charles Jencks, Alvin Boyarsky, Elia Zenghelis. KOOLHAAS, Rem, Mau, Bruce. Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...) *"The Berlin Wall as Architecture"*. S,M,L,XL. 010 publisher. Rotterdam. 1995. p.231.

[ 89 ] Es su proyecto final de carrera para titularse como arquitecto en la AA School. Posteriormente se publicaría un concurso de la Associazione per il Disegno Industriale de Milán y organizado por la revista italiana Casabella en 1971. A dicho concurso se presenta Koolhaas con el proyecto de Exodus, pero formando equipo con su novia en ese momento Madelon Vriesendorp; su tutor Elia Zenghelis y su mujer Zoe Zenghelis. Se publicó por primera vez en dicha revista en 1973. KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia. *"EXODUS, or the Voluntary Prisoners of Architecture"*. Casabella no 378. Milán. 1973. El texto más completo y fiel al primer proyecto realizado por Koolhaas que se ha podido localizar es el publicado en el libro *"Exit Utopia. Architectural provocations 1956-76"*, Prestel, 2005. pp.236-253.





Planos de situación. No publicados en proyecto original. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo OMA. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis

carrera para la *Architectural Association*, *AA Thesis*.<sup>90</sup> Koolhaas y Zenghelis siempre han manifestado que *Exodus* surge como reacción frente a la falsa ingenuidad de muchos de los proyectos de arquitectura radical de los sesenta que estaban poblando la AA en ese momento. Koolhaas asume las contradicciones del sistema y la intensificación de la experiencia urbana.

En *Exodus* Koolhaas se encargaba de relatar una historia que tiene como centro una ciudad que está parcialmente dividida entre la zona buena y la zona mala. Propone una reanimación del carácter social y político de la arquitectura, convirtiéndose en el trabajo que marcará ese posicionamiento crítico de Koolhaas frente a una arquitectura enraizada en la tradición.

Aunque el proyecto se centra en la ciudad de Londres, es evidente su relación con el *Muro de Berlín* donde Koolhaas ya había fijado su mirada con el texto anterior. El proyecto busca hacer realidad el impacto del *Muro en Berlín*, que había identificado anteriormente. Junto a la inspiración del *Muro de Berlín*, la otra gran fuente de recursos para el desarrollo de *Exodus*, fue el proyecto del *Monumento Continuo* de Adolfo Natalini y Superstudio,<sup>91</sup> y al de *Ciudad Nación* de Allan Boutwell y Michael Mitchell, *Comprehensive Designers*,<sup>92</sup> que los usaba para formalizar la propuesta y dotar de esa contundencia arquitectónica imprimida por el muro. A estos proyectos Koolhaas los denominaba como grandes modelos inspiradores y estimulantes sobre la retirada de la tradición moderna aplicada a una nueva sensibilidad.<sup>93</sup>

Según el planteamiento de *Exodus*, la problemática en la ciudad surgía cuando los habitantes de la zona mala comienzan una migración en busca de mejores condiciones de vida hacia la zona buena, produciéndose un continuo éxodo urbano. Después de distintos fracasos por evitar estas migraciones, llega un momento en el que las autoridades de la zona mala deciden usar la arquitectura, y cercan con una muralla la zona buena, para impedir que sigan avanzando estos procesos migratorios indeseables.

Con esta diferenciación el proyecto de Koolhaas se encarga de separar claramente los dos mundos, y abocar la zona mala al abandono y a la definitiva extinción, triunfando la nueva

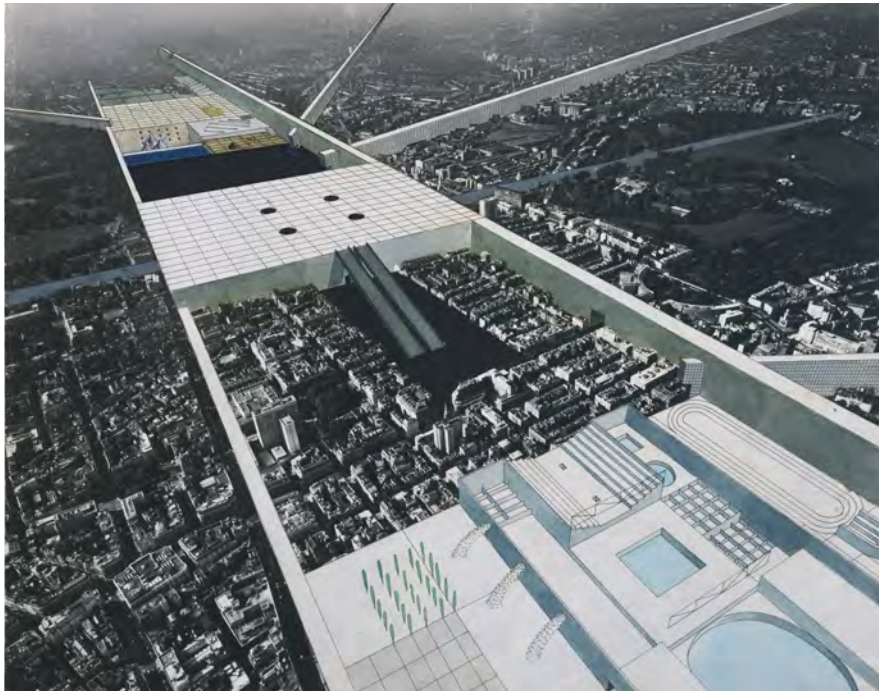
---

[ 90 ] En el Apéndice de esta tesis doctoral titulado "Análisis del proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture, puede consultarse un apartado dedicado a la reproducción total del proyecto final de carrera de Rem Koolhaas, Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. pp.418-431.

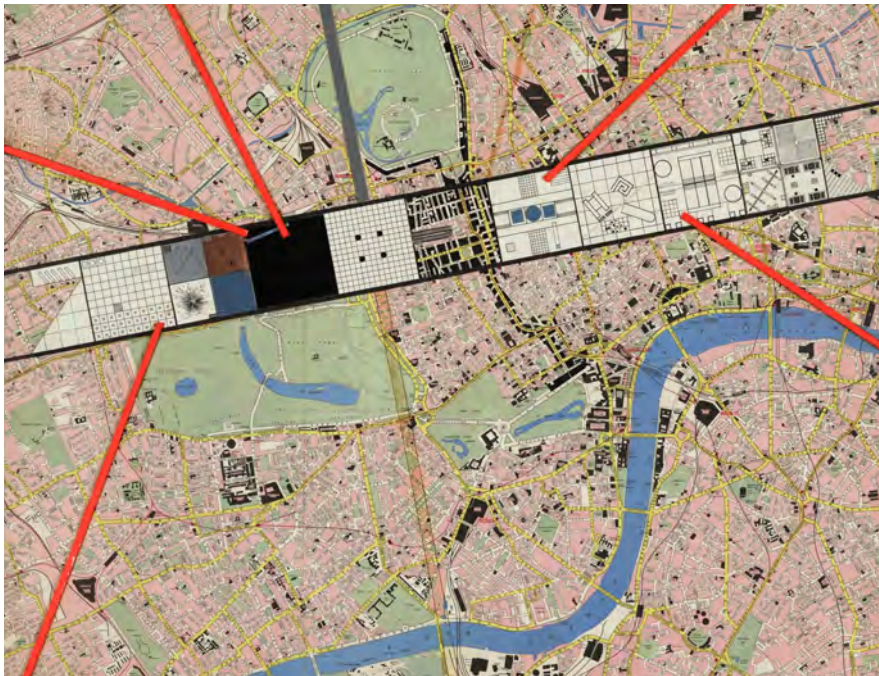
[ 91 ] LANG, Peter. *Superstudio: A Life Without Objects*. Skira. 2003.

[ 92 ] BOUTWELL, Allan; MITCHELL, Michael. *Revista Domus* nº 470. 1969.

[ 93 ] KOOLHAAS, Rem. *Architectural Design*. v.47, nº 5, 1977.



Lamina 3. Perspectiva. Zona Vacía, Zona Central y Alojamientos temporales. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Lamina 4. Planta. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



sociedad, planteamientos claramente apoyados por la ciencia-ficción y la distopía. Una nueva ciudad en la que podrían vivir alimentados con “soma” Bernard Marx y Lenina Crowne, personajes de la novela de Aldous Huxley, *Un mundo feliz*.<sup>94</sup> Philip K. Dick, se encargó de mostrarnos el impreciso límite que divide lo natural y lo artificial en 1968, cuando publicó su famosa novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*<sup>95</sup> Ese mismo 1968, –cuatro años antes de *Exodus*– se estrenaba en Londres *El planeta de los simios*,<sup>96</sup> donde en el año 3.978 los simios consiguieron evolucionar en la zona buena mientras que los demás nos encargamos de devastar el resto, siendo incapaces de sobrepasar ese muro que nos ciega continuamente.

El proyecto planteado por Koolhaas sobre Londres, cercaba una zona compuesta por diez apartados –inicialmente eran once. Se construye por escenas como si de un guión de cine se tratara. Diez escenarios que posibilitaban la nueva arquitectura, configurando la totalidad de una nueva sociedad que vive en armonía y exenta de problemas sociales, frente a la situación caótica que se podía palpar al otro lado del muro. Una burbuja en el territorio realmente utópica, que apuesta por la arquitectura como respuesta a la salvación de la sociedad. La cura de la mente, la felicidad y la organización de la sociedad a partir de impulsos electrónicos son hechos patentes que reflejan este tipo de pensamiento, negando el mundo existente.

La ciudad se plasmaba mediante un espacio encerrado y protegido por el muro. Este espacio se repartía en diez contenedores especializados, en cada uno de ellos se realizan las actividades fundamentales de este nuevo modelo de ciudad y sociedad. Koolhaas nos describe todos los pasos a seguir para construir este nuevo oasis arquitectónico.<sup>97</sup>

Antes de empezar Koolhaas su proyecto final de carrera, en 1971 la *Associazione per il Disegno Industriale* de Milán junto con revista *Casabella* convoca un concurso experimental

---

[ 94 ] Soma es la droga que usan los habitantes de Tecnópolis en la novela de A. Huxley para curar sus penas. Un gramo de soma cura diez sentimientos melancólicos. El Estado se encargaba del reparto de las cantidades de la sustancia para mantener la estabilidad de la ciudad.  
HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. Reino Unido. 1932.

[ 95 ] DICK, Philip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York. Random House. 1968.

[ 96 ] En la película Charlton Heston nos desvela una mítica y espectacular frase final al descubrir la estatua de la Libertad, donde se da cuenta de que no está en ningún planeta desconocido, sino que está en su planeta la Tierra: “Estoy en mi casa otra vez, durante todo este tiempo, no me he dado cuenta de que estaba en ella. ¡Por fin lo conseguí!, imaniáticos, la habéis destruido y os maldigo a todos!, ¡maldigo las guerras, os maldigo!  
SCHAFFNER, Franklin J. *Film: “El planeta de los simios”* Estados Unidos. 1968.

[ 97 ] KOOLHAAS, Rem. “EXODUS, or the Voluntary Prisoners of Architecture”. S,M,L,XL. 010 publisher. Rotterdam. 1995. pp.2-21.





condición de  
frente

parcelas

parque de  
los cuatro  
elementos

zona vacía  
plaza de las  
ceremonias

recepción

zona central

zona vacía

baños

plaza de las  
artes

globo cautivo  
o  
parque de la  
agresión

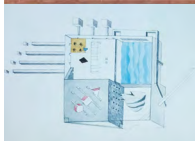
Instituto de  
transacciones  
biológicas



lámina 9



láminas 15, 16, 17



no publicado en original



lámina 8

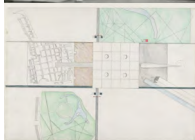


lámina 7



lámina 5, 6



láminas 10, 11



lámina 13

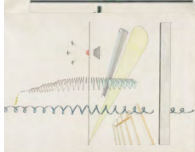


lámina 14



lámina 12



Despiece con láminas originales de Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. Ferran Ventura, 2017

para enunciar nuevas ideas en la construcción de la ciudad. El concurso internacional era denominado *The City as Meaningful Environment*.<sup>98</sup> Era cuestión de atar cabos y poner las piezas en su sitio para convertir el trabajo que iba a realizar como fin de carrera en un proyecto para el concurso. Así que enfoca el trabajo con esa doble componente que incluiría el aliciente del riesgo y la competición que tanto interesaría a Koolhaas.

En ese momento el tutor de su proyecto era Elia Zenghelis, así que ambos están de acuerdo en colaborar para presentarse al concurso con su proyecto Exodus. Deciden igualmente incorporar a sus sendas parejas cubriendo las necesidades de dibujo que Koolhaas tenía, aquí ya se esbozará lo que será el futuro estudio OMA, quedando el equipo formado por: Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp. Dos arquitectos, dos pintoras, dos parejas. Exodus es un proyecto de equipo, no puede ser entendido de otra forma y sin la ayuda de todos no hubiera sido posible. La realización de este trabajo y la repercusión del mismo los uniría temporalmente en un equipo de arquitectos conocidos bajo el nombre de *Dr Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture*. Los roles de cada uno estaban muy claros, Elia era el romántico, Rem el racionalista, entre los dos se construía una dialéctica común. Zoe y Madelon se encargaron de todos los dibujos, acuarelas y fotomontajes, mientras que Koolhaas se encargó de idear el proyecto y redactar el texto con la ayuda de Zenghelis. El proyecto lo dividieron en plazas que se repartieron proporcionalmente entre cada pareja. El conjunto de trabajos de Exodus afirma Koolhaas que se hizo en dos semanas.<sup>99</sup>

En Noviembre de 1972 se publicaron los resultados del concurso. Se habían presentado un total de 122 propuestas de diversidad de países. La alta calidad de los trabajos hizo que el jurado<sup>100</sup> fallara de forma unánime en destacar 28 proyectos y repartir el premio entre ellos. El proyecto de Koolhaas estaría entre esos seleccionados. Todos los trabajos seleccionados se publicaron en la revista *Casabella* 378, entre ellos el de Koolhaas.

---

[ 98 ] El concurso se lanzó en la revista *Casabella* 357 de 1971 y se entregó el 30 de Junio de 1972 y publicarían los proyectos en el número 378 de la propia revista *Casabella* en 1973. En dicho número se usaría la imagen del proyecto de Koolhaas donde aparecen las figuras del Ángelus de Millet dentro de las parcelas de Exodus. Imagen collage realizada por Madelon Vriesendorp.

Koolhaas, Rem; Zenghelis, Elia. "Exodus, o i prigionieri volontari dell'architettura", *"The City as Meaningful Environment"* *Casabella* nº 378. Milan. 1973. pp. 42-45.

Cubierta de "The City as Meaningful Environment" *Casabella* nº 378. Milan. 1973.

[ 99 ] Rem Koolhaas en conversación con Shumon Basar y Stephan Trüby. "Worrying Kindness and Ultimate Wisdom", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p. 261.

[ 100 ] El jurado del concurso estaba formado por: Yona Friedman, Kevin Lynch, Alessandro Mendini, el editor de *Casabella*, Bruno Munari y Joseph Rykwert. Los resultados del concurso se anunciaron en Diciembre de 1972 en el número 372 de la revista *Casabella*.



Cubierta de la revista Casabella 378, con uno de los collage de Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1973

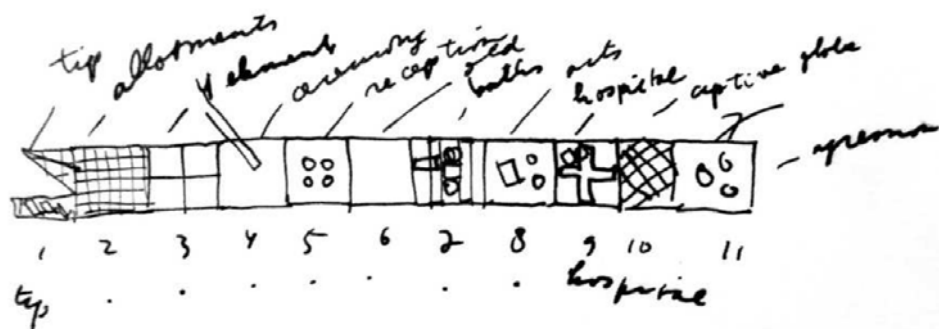
La portada de dicho número de la revista la ocupó el collage de Madelon Vriesendorp sobre la franja de las parcelas de *Exodus*. En ella aparecen unas manipuladas figuras extraídas del cuadro de *El ángelus* de Millet descontextualizados e insertados en este nuevo territorio. Será la primera aparición de esta imagen, que tanto obsesionó a Dalí y que funda el Método Paranoico Crítico, y que tanto influirá posteriormente en la obra de Rem Koolhaas. Un primer atisbo que le sumergirá en una nueva manera de interpretar el presente y dilucidar el futuro. El fértil campo de patatas ha sido sustituido en esta imagen por un compendio de materiales de lujo: el césped perfectamente maquillado, la lámina de agua donde la bañista se relaja y disfruta desnuda, y una suelo de mármol blanco impoluto sobre la cual los campesinos rezan a sus creadores, a *Superstudio*. Ya ha desaparecido la cesta de patatas que resguardaba al hijo al que le reza la pareja, la copiosa recolecta no es posible ya que el terreno está urbanalizado. El paisaje idílico de fondo con el campanario que muestra su presencia en el territorio ha sido sustituido por un gran *Muro de Berlín* que los separa de la zona mala, y por una garita de control que permite asomarse tras el muro y ser conscientes de lo que sucede al otro lado. Es evidente que es el estado previo a desatarse el acontecimiento. Pronto se desencadenará la acción al igual que ocurría tras el muro de la casa de Koolhaas en Indonesia. La mantis hará su aparición.

### La plaza (ciudad) del globo cautivo

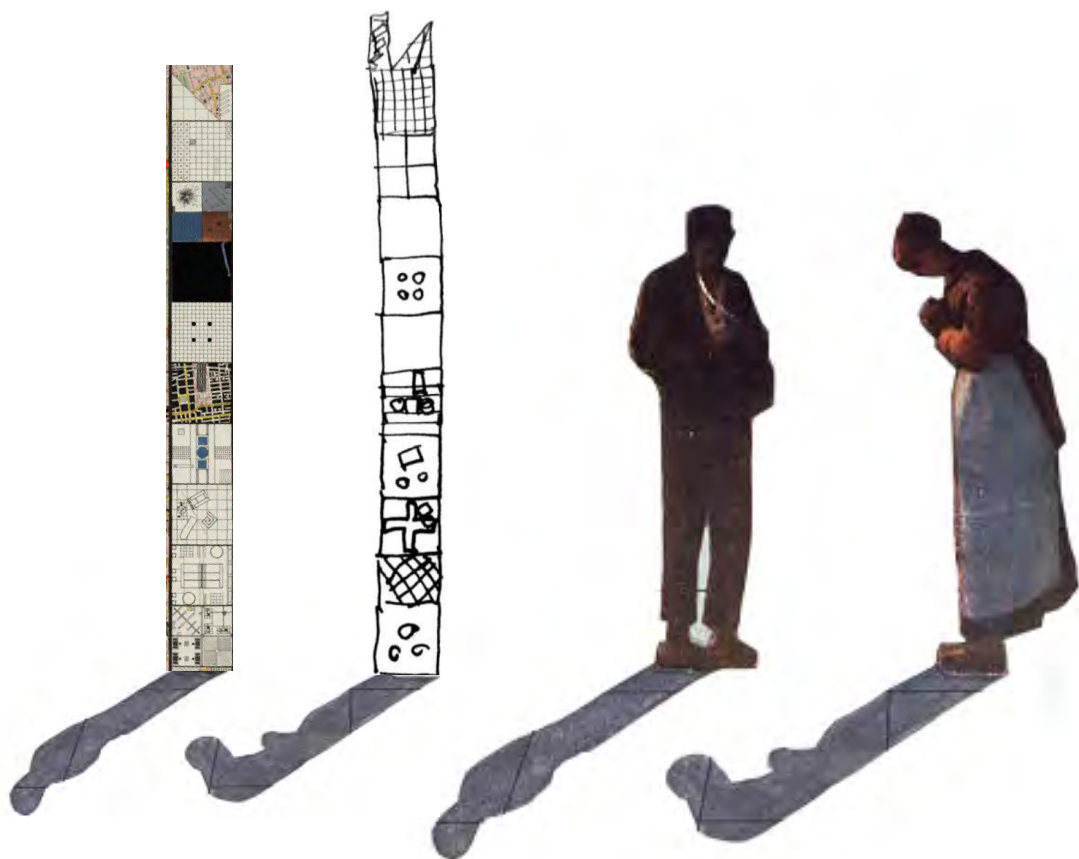
En el trabajo realizado para el *Summer Study* sobre Berlín, la primera y mayor revelación que descubriría Koolhaas fue que la ausencia del Muro era mucho más importante que su presencia. En el primer croquis que realiza Koolhaas para el proyecto *Exodus* se dibujaban un total de 11 plazas (cuadrados) que conformaban el total del proyecto. En el documento final solamente se conservan 10 de ellas, hay una ausencia importante que marcará el devenir de la historia.

Se trata de *la Plaza del globo cautivo* que se reproducirá posteriormente en el texto publicado por primera vez en la revista *Architectural Design*<sup>101</sup> pasando de ser plaza a ciudad. El texto se llamará *The city of the captive globe* y representa las

[ 101 ] El texto contiene partes del proyecto Exodus presentado por Koolhaas en la AA, cambiando el nombre de Plaza por el de Proyecto. Igualmente se eliminaron algunas frases del original y se desarrolló todo el contenido que lo vinculaba a la investigación de Manhattan. Al incluir ya la imagen que en Exodus no existía, Koolhaas en el artículo desglosa las distintas arquitecturas que aparecen en la imagen. KOOLHAAS, Rem. "The City of the captive globe/1972". *Architectural Design* vol. 47, nº 5 de 1977. pp.331-333.



Esquema inicial de Rem Koolhaas para el proyecto Exodus



Fotomontaje de interpretación de Exodus, sobre base original de Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. Ferran Ventura, 2017



primeras intuiciones sobre la arquitectura de Manhattan, que serían corroboradas por la investigación cuyo producto final fue el libro *Delirious New York*. El globo cautivo ya estaba en estado embrionario en *Exodus*, algo que sirve para enlazar un proyecto con otro, demostrando que la investigación sobre Nueva York y sobre el rascacielos ya estaba latente en el proyecto iniciático de Koolhaas. Dicha reflexión acabará formando parte de las conclusiones del libro que verá la luz en 1978<sup>102</sup>, solo había que encontrar el lugar y el momento adecuado.

*La Ciudad del globo cautivo está consagrada a la concepción artificial y el nacimiento acelerado de teorías, interpretaciones, construcciones mentales y propuestas, así como a la imposición de todas ellas al mundo.*

*Es la capital del ego, donde la ciencia, el arte, la poesía y los tipos de locura compiten en condiciones ideales para inventar, destruir y restablecer el mundo de la realidad fenoménica.*

*Cada ciencia y cada manía tienen su propia parcela. En cada parcela se alza un basamento idéntico, construido con piedra gruesa y pulimentada. Para facilitar y fomentar la actividad especulativa, estos basamentos –verdaderos laboratorios ideológicos– están equipados para suspender leyes inoportunas y verdades irrefutables, y para crear condiciones físicas inexistentes. Desde estas manzanas de granito, cada filosofía tiene el derecho de expandirse indefinidamente hasta el cielo. Algunas de estas manzanas presentan piezas de una certidumbre y una serenidad completas; otras exhiben construcciones blandas de conjeturas provisionales y sugerencias hipnóticas.*

*Los cambios de este perfil ideológico serán rápidos y continuos: un rico espectáculo de júbilo ético, fervor moral o masturbación intelectual. El derrumbamiento de una de las torres puede significar dos cosas: fracaso y abandono, o bien un eureka visual, una eyaculación*

---

[ 102 ] La primera conclusión que se incluye en el apéndice del libro "Delirious New York" de Rem Koolhaas es el texto de "La ciudad del globo cautivo". El texto es el mismo que se incluyó inicialmente en el proyecto *Exodus* presentado por Koolhaas en la AA, pero eliminando algunas frases y completándolo con cinco párrafos finales que lo vinculaban a la investigación de Manhattan. Hay que tener en cuenta que aunque Koolhaas lo data con fecha de 1972, el texto ha sido rectificado y ampliado en 1977 para la publicación del artículo en la revista *Architectural Design* y posteriormente reducido para la publicación de *Delirious New York*.

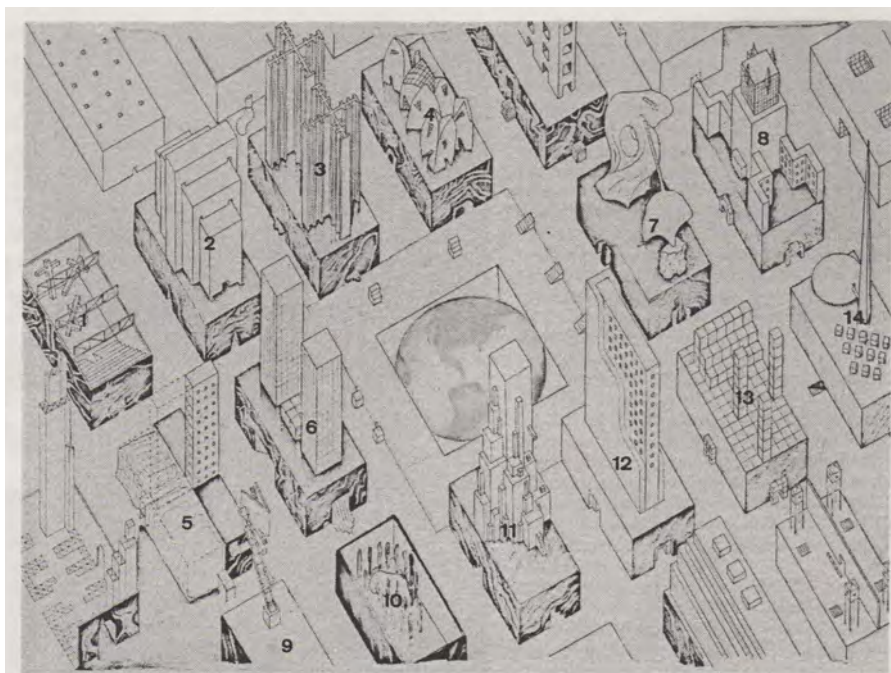
KOOLHAAS, Rem. "The City of the captive globe/1972". *Architectural Design* vol. 47, nº 5 de 1977. pp.331-333.

KOOLHAAS, Rem. "The City of the captive globe". 1972. Publicado en *Delirious New York*, 1978, pp.294-296.





Axonométrica "The City of the Captive Globe". Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp. 1972. Archivo Moma New York



*City of the Captive Globe Key*

Una de las imágenes utilizada para ilustrar el artículo "The City of the Captive Globe" con la enumeración de los edificios. Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp. 1977

especulativa:  
 Una teoría que funciona.  
 Una manía que perdura.  
 Una idea que es (frase eliminada en el texto publicado).  
 Una mentira que se ha vuelto una verdad.  
 Un sueño del que no se despierta.<sup>103</sup>

En el dibujo realizado por Zoe Zenghelis<sup>104</sup> que ilustra el texto en *Delirious New York*, podemos observar como toda una serie de edificios se sitúan sobre ese pódium de piedra y se organizan en torno a la figura del cuadrado y el círculo. La posición central del globo esférico –la madre tierra– aglutina el proyecto como un conjunto único, aunque cada pódium está formado por una serie de edificios distintos. Generalmente edificaciones en altura, que han interesado a Koolhaas por un motivo u otro.

De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo podemos visualizar<sup>105</sup>:

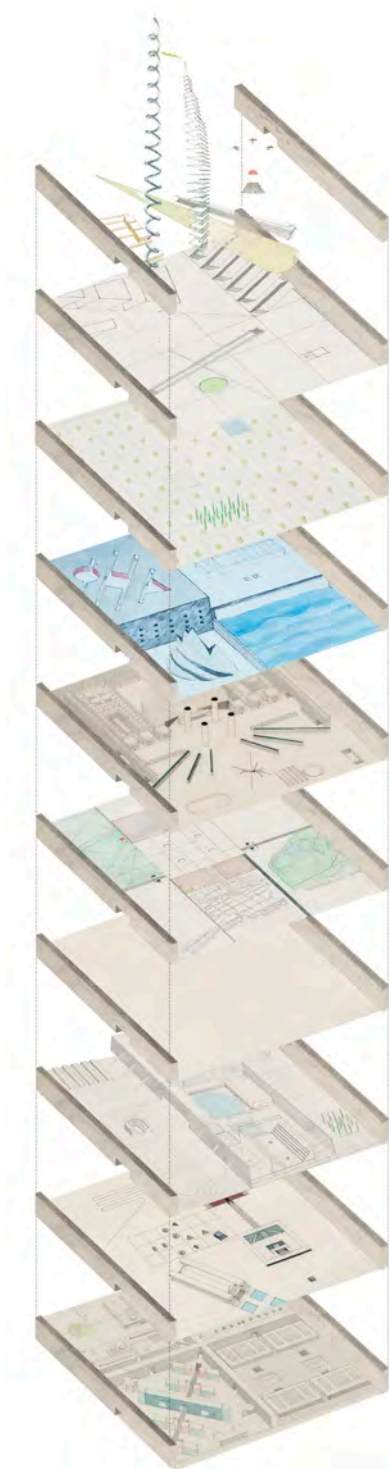
- 1x? Los alojamientos de *Exodus*;
- 1x? La piscina, Plaza de las ceremonias de *Exodus*;
- 1. Religión en ruinas;
- 2. Reinterpretación del subconsciente en la arquitectura de O. M. Ungers;
- 3. Dos torres del Plan Voisin de Le Corbusier;
- 4. El gabinete de Dr. Caligari;
- 4x? Basamento del Hotel Sphinx;
- 5x? Edificación de Ivan Leonidov;
- 5. El hotel Waldorf Astoria;
- 6. Homenaje a Mies;
- 7. Ángelus arquitectónico de Dalí;
- 8. Ministerio de la Industria Pesada de Leonidov;
- 8x? No identificado;
- 9. La tribuna de Lenin, El Lissitsky;

[ 103 ] KOOLHAAS, Rem. "The City of the captive globe". 1972. Publicado en *Delirious New York*, 1978, p.294. El texto escribió sobre la base del texto original del proyecto final de carrera de Koolhaas para la AA en 1972.

Para consulta del texto original véase The square of the captive glove en "Exit Utopia. Architectural provocations 1956-76", Prestel, 2005, p.242.

[ 104 ] El primer dibujo que se realizó de la ciudad del globo cautivo fue realizado por Zoe Zenghelis como un regalo sorpresa para Rem Koolhaas cuando vivían en New York. Posteriormente se han realizado varias versiones tanto por Zoe Zenghelis como por Madelon Vriesendorp. El publicado originalmente en *Delirious New York*, según los créditos de las ilustraciones, está realizado por Rem Koolhaas y Zoe Zenghelis. Zenghelis en una entrevista cuenta que se lo enviaron como regalo a Koolhaas.

[ 105 ] Los edificios numerados pertenecen a la descripción que da Koolhaas en el artículo "The city of the captive globe/1972" en la revista *Architectural Design* vol. 47, nº 5 de 1977, p.332. Se han incluido con numeración terminada en X?, aquellos elementos que se han podido identificar y que Koolhaas no menciona.



parque de la agresión

condición de frente

parcelas

parque de los cuatro elementos

plaza de las ceremonias

recepción

zona central

zona vacía

baños

plaza de las artes

Instituto de transacciones biológicas

Montaje en perspectiva formando torre basado en el proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. Ferran Ventura, 2017

10. Exterior en el interior;
11. Arquitectón de Malevich;
12. RCA building, Rockefeller Center;
13. Homenaje a Superstudio;
14. Trylon y Perisphere;
- 15x? No identificado;
- 16x? Muro de Berlín.

*La ciudad del globo cautivo* se convierte en un tablero de ajedrez del manhatanismo koolhiano, pasa de ser sus propias obsesiones a convertirse en la primera intuición del futuro libro *Delirious New York*. En el texto original de *Exodus*, Koolhaas terminaba el apartado de esta plaza –ahora ya ciudad– hablando sobre cómo *el globo irá ganando peso, su temperatura irá en aumento, y a pesar de los contratiempos su embarazo sobrevivirá. Y cierra preguntándose ¿que edificio caerá primero? ¿La piel de ese huevo imposible, o quizá nosotros mismos?*<sup>106</sup>

La destrucción de la torre es algo que le irá acompañando desde este momento, en el cual puede entenderse como una alucinación visionaria. El espectáculo y la masturbación intelectual están a punto de hacer su aparición, eyaculando especulativamente sobre una mentira que se va volviendo cada vez más certera.

Koolhaas leía la ciudad como una serie de historias encadenadas: *primero me fijé en el Muro de Berlín, e hicimos Exodus; después me fui a New York y surgió La ciudad del globo cautivo, como una parte retrospectiva de Exodus. Descubrimos que era la primera parte de Delirious New York.*<sup>107</sup> Su labor como periodista y guionista de cine cada vez se hacía más presente, había encontrado el camino donde se sentía cómodo, desde la construcción de escenas acabaría construyendo arquitecturas. El deseo de construir, en los límites de lo posible y de lo imposible, va en aumento con una intensidad cada vez mayor. Las porciones de contenedores urbanos comienzan a desligarse del muro y se van apilando. *Exodus* es un rascacielos horizontal que nació como una ciudad lineal que ahora cambia su orientación. El muro se despega elevándose del suelo y se erige como el gran proyecto que Koolhaas pretende realizar; la reinvención del rascacielos. Para ello deberá dotarle de nuevas connotaciones, necesitará escribir un manifiesto para luego poder manipularlo.

[ 106 ] Reproducido del original en "Exit Utopia. Architectural provocations 1956-76", Prestel, 2005, p.248.

[ 107 ] Ver entrevista a Koolhaas, Rem (2007) OMA Rem Koolhaas (1996-2007). [Entrevista por Beatriz Colomina para la revista EL Croquis] 2007. p.358.





Serie de imágenes de la zona de Los baños en Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. Publicada en S,M,L,XL. 1995







Fotograma de inicio de la película "De Blanke Slavin". René Daalder y Rem Koolhaas. 1969



Fotograma de la película "De Blanke Slavin", donde aparece la casa de St. Hubertus. René Daalder y Rem Koolhaas. 1969

## Complejo de Edipo

En la película *De Blanke Slavin* comentada anteriormente creada por Daalder y Koolhaas, una de las escenas narra una historia sobre un castillo, el pabellón de caza de St. Hubertus, situado en el parque natural Hoge Veluwe en Holanda, construido en 1920. El rodaje de las escenas se realizan en el propio edificio. El castillo era una especie de tesoro oculto, fue utilizado por el gobierno como una casa de vacaciones y de fines de semana y nunca estaba abierto al público. Casa en la que la madre de Koolhaas había pasado algunas noches, ya que tenían amistad con la propietaria Helene Kröller-Müller<sup>108</sup>. Su madre le contaba todo tipo de historias sobre ese edificio y su propietaria<sup>109</sup> que fascinaban al joven Koolhaas. Un pabellón que tenía una enorme torre fállica en su parte central, en su culminación se instalaba una sala de té desde donde observar las magníficas vistas de todo el parque natural que se extendía frente a la casa. Esta la utilizó Koolhaas para desarrollar parte de la historia de la película.

Tras la realización de varios proyectos por distintos arquitectos, el edificio fue construido por el arquitecto Hendrik Petrus Berlage<sup>110</sup>, según cuenta Koolhaas *el equivalente de Peter Behrens en Holanda. [...] La casa es como un guión de cine. Cada habitación tiene un significado completamente diferente. Es una especie de serie de viñetas sobre arquitectura e idealismo insertada en el conjunto de la vivienda.*<sup>111</sup>

Una de las historias que más fascinaba a Koolhaas de las que su madre le contaba era que, la cama donde dormía la mujer –que era de estatura muy baja– era extremadamente pequeña. Construida con tales dimensiones para que su marido nunca pudiera entrar en la misma y ella dar rienda suelta a sus fantasías. O bien, el trasfondo era que el idealismo era el fin de la sexualidad, si quieres vivir en un alto nivel espiritual no puedes tener sexo.

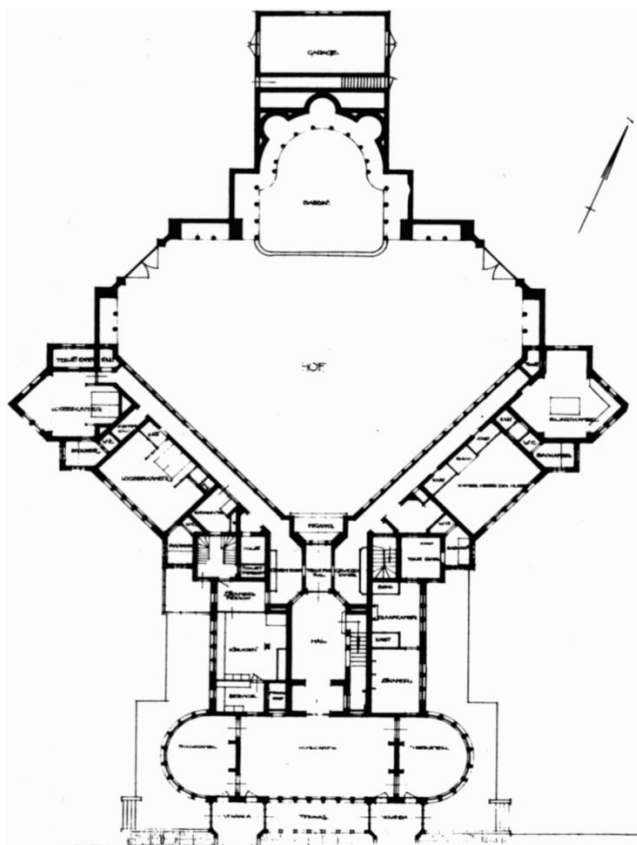
---

[ 108 ] Helene Kröller-Müller (1869-1939) fue una de las primeras mujeres europeas coleccionistas de obras de arte, se le considera una visionaria del mercado del arte. Su marido Anton Müller era un acaudalado empresario industrial. Ambos reunieron una colección excepcional de artistas de primer orden, entre ellos Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Georges Braque o Piet Mondrian.

[ 109 ] Véase también el artículo publicado en S,M,L,XL donde cita otra casa de Helene Kroller-Muller, en este caso vinculándola con Mies van der Rohe. KOOLHAAS, Rem, Mau, Bruce. "The House That Made Mies". S,M,L,XL. 010 publisher. Rotterdam. 1995. pp. 62-63.

[ 110 ] Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) fue un arquitecto holandés considerado el padre de la arquitectura moderna en Holanda. Llegó a trabajar con Mies van der Rohe. Se caracterizó por el uso de grandes superficies de hormigón armado continuo.

[ 111 ] Koolhaas, Rem (2016) The white slave- Interview with Rem Koolhaas [Entrevista por Ingo Niermann] 30 de Septiembre 2016.



Planta del edificio St. Hubertus de Hendrik Petrus Berlage



Fotogramas de la película "De Blanke Slavin", donde aparece la casa de St. Hubertus. René Daalder y Rem Koolhaas. 1969

Koolhaas hace mención en una entrevista realizada por Marta Cervelló<sup>112</sup> a la leyenda del “lecho de Procusto” hablando sobre las incapacidades y maquillajes del urbanismo moderno. En un cuento de la mitología griega, Procusto era un bandido y posadero de Ática, al que se consideraba como hijo de Poseidón. Procusto se alojaba en una posada en las colinas, donde ofrecía un lecho al viajero solitario, lo seducía y lo invitaba a tumbarse desnudo en una cama de hierro. Si la víctima era alta, Procusto la acostaba en una cama corta y procedía a serrar las partes de su cuerpo que sobresalían. Si por el contrario era más baja, la invitaba a acostarse en una cama larga, donde la maniataba y descoyuntaba a martillazos hasta estirla. Según algunas versiones, nadie coincidía jamás con el tamaño de la cama porque ésta era secretamente regulable; Procusto la alargaba o acortaba a voluntad tras visualizar la corpulencia de sus víctimas en su llegada a la posada. Posteriormente Procusto se encontró con Teseo, quien invirtió el juego, retándole a tumbarse en su cama y ver si su propio cuerpo encajaba con el tamaño de la misma. Una vez tumbado, Teseo lo amordazó y ató a la cama y, allí, lo torturó para “ajustarlo” tal como él hacía con sus víctimas, cortándole los pies y, finalmente, la cabeza.

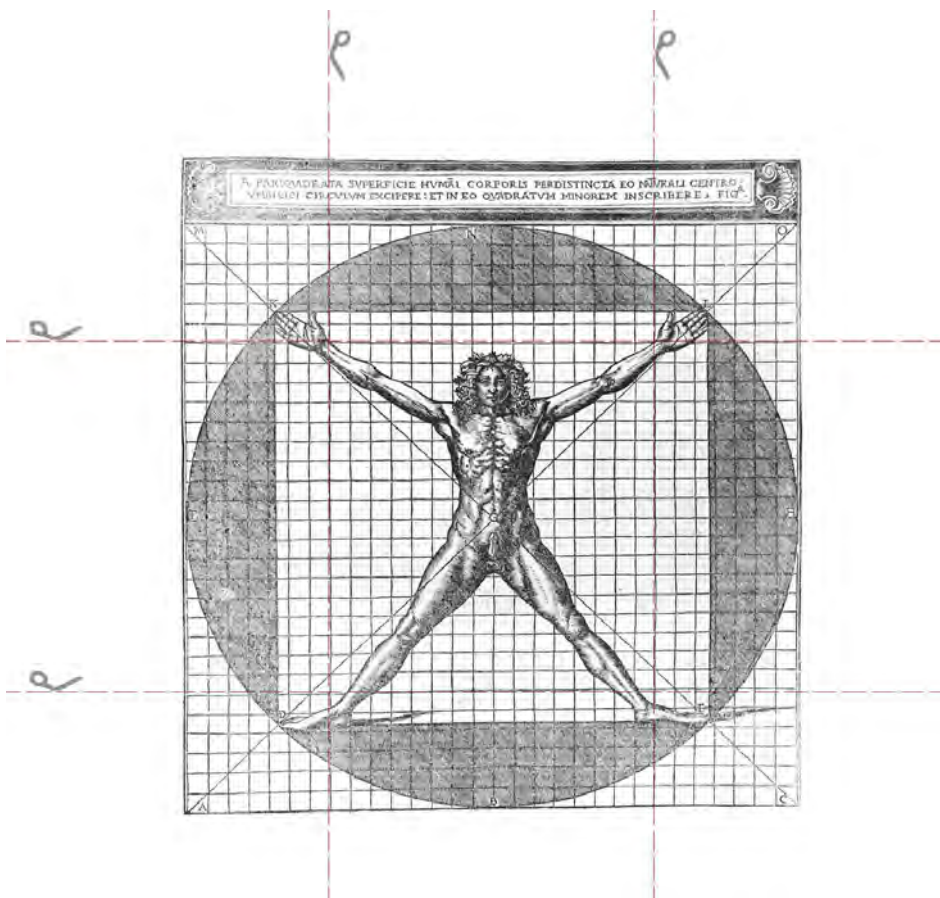
El concepto de “lecho de Procusto” define una situación tiránica. Esta leyenda ha quedado para siempre en la tradición popular y en la literatura universal, como una expresión para referirse a quienes pretenden acomodar siempre la realidad a sus intereses o a su particular visión de las cosas, de la misma forma como Procusto adaptaba el tamaño de sus víctimas en relación con el tamaño de la cama.

Cesare Cesariano tuvo que adaptar el Hombre de Vitruvio a las dimensiones del cuadrado y el círculo para que ambos coincidieran en su centro. Cesariano está considerado el primer traductor de los libros de Vitruvio. En 1521 se publicó la primera traducción italiana con anotaciones suyas completando el texto de Vitruvio, y con toda una serie de dibujos que ilustraban el mismo, entre ellas su conocido Hombre de Vitruvio. Una interpretación posterior a la que realizó Leonardo da Vinci entre 1476 y 1490, donde el círculo y el cuadrado tenían dos centros distintos y no cuadraban uno con el otro, –el ombligo para el círculo y los genitales para el cuadrado.

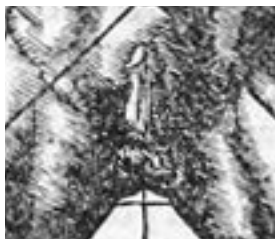
Vitruvio dejó patente que *el centro del cuerpo humano es, de forma natural, el ombligo*, sobre esto trabajaría Cesariano buscando el encaje de las dos figuras geométricas e insertarle la figura humana. Para ello elabora este Hombre de Vitruvio cuyas manos y

---

[ 112 ] Koolhaas, Rem. El lecho de Procusto. Revista Quaderns d'arquitectura i urbanisme nº 175. 1987. pp. 98-105.



Recortes procustianos sobre hombre de Vitruvio, extraído del comentario a Vitruvio de Cesare Cesariano. 1521. Ferran Ventura, 2017



pies se alargan de forma asombrosa hasta conseguir encajarse en el cuadrado, procedimiento similar al que seguía Procusto con sus inquilinos. El dibujo lo atribuye a un noble llamado Pietro Paolo Segazone –del cual no se tiene ninguna información– seguramente de forma falseada, ya que el dibujo escondía un pequeño secreto en sus genitales que podía provocar controversias en la sociedad del momento. Si prestamos atención a la composición que nos muestra Cesariano<sup>113</sup> podemos observar un miembro viril en posición erecta que destaca en el dibujo comparándolo con versiones anteriores de otros autores. Esto ha tenido varias interpretaciones a lo largo de la historia, nos quedamos con la que nos cuenta Juan Antonio Ramírez. Defiende que para centralizar el centro de ambas figuras, Cesariano recurre a un truco ingenioso evitando trabajar con los dos centros y sitúa el punto anatómico indicado por Vitruvio como el centro de todos los elementos de representación. Este recurso es incluir la excitación en la figura masculina, colocándole el pene en posición erecta –en este caso no camuflándola bajo el sombrero como hacía Millet. *El miembro erecto plegado sobre el bajo vientre alcanza (o apunta) con su vértice el ombligo haciendo así que ambos centros coincidan* (Ramírez, 2003: 20). Esta erección provocada irá posteriormente más allá convirtiéndose en emblema de la nueva forma de pensar la arquitectura y el urbanismo de nuestro tiempo. La torre o el rascacielos se convierten en el símbolo fálico por antonomasia para el subconsciente freudiano. En Dalí la asociación inconsciente entre la torre y el miembro viril erecto es continua y evidente. Michel Leiris en un artículo publicado en *Documents* en 1930 hablaba del rascacielos como símbolo del complejo de Edipo

*como todo lo que está dotado de valor exótico, los altos buildings americanos se prestan, con una insólita facilidad, al juego tentador de la comparaciones. La más inmediata es sin duda la que transforma estas construcciones en modernas Torres de Babel. [...] el acoplamiento azaroso de estas dos palabras, el verbo “rascar” por una parte y el sustantivo “cielo”, evoca en seguida una imagen erótica, donde el building, el que rasca, es un falo más neto todavía que la Torre de Babel y el cielo es rascado –objeto ansiado de dicho falo–, la madre deseada incestuosamente, como sucede con todos los ensayos de raptó de la virilidad paterna.* (Leiris, 1930: 433)

---

[ 113 ] Es destacable la ausencia a cualquier referencia al Vitruvio de Cesariano en el capítulo “La Historia de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” p.77 y siguientes de Panofsky, incluido en “El significado de las artes visuales”.





Detalle de fotografía de Madelon Vriesendorp. 1967



Cartel de la película "De Blanke Slavin". René Daalder y Rem Koolhaas. 1969

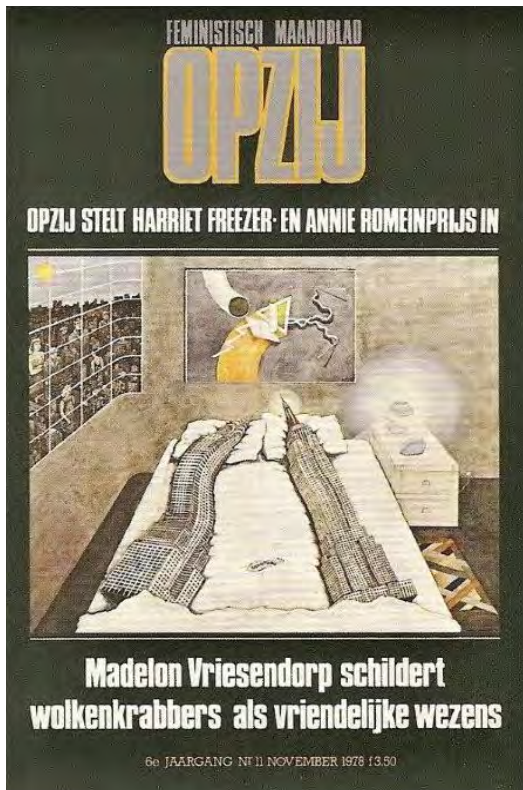
En la entrevista que realiza Ingo Niermann a Koolhaas con motivo de la exposición en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona *1000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad*, éste se ríe cuando le recuerda que René Daalder cree que su obsesión con el edificio de St. Hubertus tiene un trasfondo edípico (Niermann, Koolhaas, 2016: 147). El abandono del hogar, el alejamiento hacia territorios desconocidos, ¿pueden entenderse como la superación del complejo de Edipo?

Según Koolhaas *cuando la arquitectura muestra un interés explícito por la sexualidad resulta muy aburrido. No me parece nada estimulante si hay una planificación detrás de una forma sexual, al contrario.* (Niermann, Koolhaas, 2016: 147)

Koolhaas habla de la pornografía como *una especie de utopía sin clases*, a su llegada a Estados Unidos se acababa de legalizar la pornografía y continuamente en las salas de cine X se proyectaban diferentes películas a las que acudía de forma asidua.

*Estaba cursando el primer curso en Cornell y había un cine X donde proyectaban una película distinta cada semana, y no me perdía ni una. Me gustaba mucho aquel tipo de pornografía, totalmente existencial. [...] Al fin y al cabo, igual que cuando nada, es una manera fantástica de entender cómo funcionan los demás. Es un mundo en el que todos somos iguales.* (Niermann, Koolhaas, 2016: 148)

Sentirse vulnerable es algo que es intrínseco al ser, la arquitectura nos protege frente a los demás, nos cobija, nos permite que no vean quienes somos en realidad y sobre todo permite ocultar nuestros secretos. Cuando el Rockefeller Center descubre el secreto del Empire State y la Chrysler, la arquitectura ya se había encargado de mostrarlo al mundo, el conjunto de secretos que esconde la habitación estaban programados para visibilizar el momento y convertirse en la gran excusa para huir a China. En la entrevista con Ingo Niermann, Koolhaas defiende que: *Para mí es muy importante conjugar la pornografía con la arquitectura.* Una disciplina como la arquitectura tiene que afrontar esta parte fundamental del ser para darle cabida más allá de la creación de unas habitaciones homogéneas donde la cama resuelve el acontecimiento. Como siempre Koolhaas lo lleva al extremo y pone a la arquitectura dentro de su propia arquitectura a comprobar su funcionalidad. Centraremos la atención en esta idea importante para nuestro argumento central, como es el de la representación de estructuras figurativas, que se pueden encarnar como entidades arquitectónicas. No podemos entender los edificios como contenedores, recipientes para los seres humanos.



Cubierta de la revista feminista OPZIJ, incluía la imagen de *Après l'amour* y un artículo de Harriet Freezer, 1978



Fotografía de Madelon Vriesendorp en Amsterdam, 1967

El cuerpo guarda una relación de parentesco secreto y oculto con la arquitectura. La obsesión por la representación arquitectónica de lo humano en muchas obras nos desvela el interés de muchos arquitectos en esta primera transfiguración. Las relaciones que se establecen entre los humanos y los edificios no son meramente de habitabilidad, van mucho más allá, llegando a impregnarse las pieles de uno en el otro. Un universo arquitectónico tangible de las pulsiones recónditas del inconsciente freudiano. El arquitecto se llega a convertir en la madre embarazada a punto de dar a luz. El parto es cansado. El nacimiento alumbra el presente. El hijo ve la luz hasta que se revela al padre.

*Durante toda su vida el propietario del ombligo no se fija en el monumento que hay en el centro de su cuerpo, como un transeúnte que pasa diariamente ante un monumento de alguien a caballo sin interesarse nunca en saber a quién representa. (Sloterdijk, 2003: 403)*

### **Los cimientos de la razón. La llamada del surrealismo. Lo femenino**

El día 12 de marzo de 1945 nace Madelon Vriesendorp en Bilthoven, Holanda. Madelon manifiesta que nació el 12345 a las 6 de la mañana.<sup>114</sup> Dato probablemente irrelevante pero que explicará muchas cosas para este documento. A los ocho años sus padres se separaron. Viene de una familia de artistas. Su padre Maurits Vriesendorp era un artista amateur, que se sentía muy cercano a su hija, ambos se nombraban surrealistas. Su madre Wilhelmina (Miep) Eybergen, más conocida por su seudónimo Harriet Freezer era una reconocida periodista que escribía sobre feminismo en una columna del periódico *De Grone Amsterdammer*, a la vez escribiría varios libros de todo tipo de géneros.

Desde la infancia Madelon ya dibujaba y tenía bastante claro que se quería dedicar al mundo del arte. Se forma como artista en Amsterdam en la *Rietveld Academy* entre 1964 y 1967, posteriormente en la *Free Academy* de La Haya entre 1967 y 1969, aunque no llegó a finalizar sus estudios. Posteriormente en su traslado a Londres mientras trabajaba realizando portadas e ilustraciones para libros, estudiaría en la *Central Saint Martin's School of Art and Design*.

En 1962 se celebra una fiesta por el aniversario de boda del tío de Rem Koolhaas. A dicha fiesta asiste Madelon ya que su madre era compañera de la mujer del tío de Rem. Aquí se

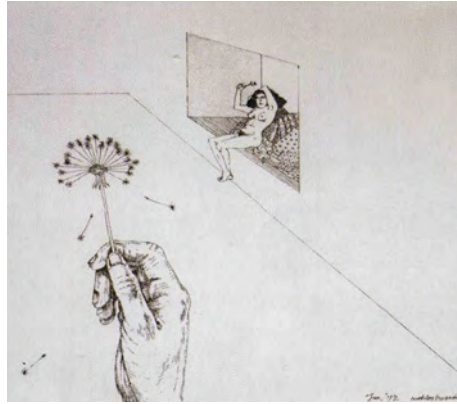
---

[ 114 ] Artículo de Introducción de Fenna Haakma Wagenaar "The productivity of distraction", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p. 11.





Women in Masks, 1971. Madelon Vriesendorp



Dandelion's spell, 1972. Madelon Vriesendorp



Moon bathing, 1971. Madelon Vriesendorp



Virgin and wolf, v. II, 1971. Madelon Vriesendorp



Tea in a pool, 1969. Madelon Vriesendorp

conocerán Rem y Madelon, donde se pasan las horas conversando y ambos identifican que hay una conexión especial entre ellos. Una conversación donde el mundo del arte estaría presente y el joven Koolhaas seguramente quedaría fascinado por ese 123456<sup>115</sup>. Madelon se fue de la fiesta pensando *Es fantástico, puedes hablar con él como si fuera una chica*.<sup>116</sup> En ese momento Madelon era la novia de un chico llamado Thomas Koolhaas. Thomas era el primo de Rem.

Posteriormente, en 1964, Madelon se independiza y se traslada a Amsterdam para iniciar sus estudios de arte. En la escuela de arte todo el mundo estaba obsesionado con el sexo. Un día de vuelta a casa se encontró una nota firmada por Rem Koolhaas en la puerta de su casa que decía: Ven mañana a verme.<sup>117</sup> Allí se encontrarían de nuevo y comenzarían una fructífera relación. En 1969 Madelon abandona sus estudios en Amsterdam y se traslada a Londres donde Rem estaba estudiando arquitectura. En 1971 se unían en matrimonio Rem Koolhaas y Madelon Vriesendorp.

Ambos vivirán en Londres, en el barrio de Hampstead, a unos cientos metros de la última casa en la que vivió Sigmund Freud antes de que los nazis le permitieran volver a Viena para morir. Viven en un enorme piso que anteriormente habían habitado otros arquitectos como John Miller y Sue Rogers. Ésta se convertirá en la primera sede de OMA, donde se realizaría *Exodus* y los primeros trabajos de la oficina. Un espacio donde un largo pasillo daba acceso a seis habitaciones distintas. En la última del todo se encontraba el estudio de Madelon donde acumulaba material y material. Cantidades ingentes de postales y souvenirs copaban toda la habitación, haciendo una aventura el acceso a la misma. En la entrevista con Shumon Basar, Koolhaas afirma que nunca entró en esa habitación.

A partir de este momento Koolhaas vio claro que Madelon era el apoyo que construiría su nuevo camino. Lo había tenido tan cerca que no había sido capaz de identificarlo, tuvo que llegar Elia Zenghelis para abrirle los ojos. Madelon ofrecía una nueva y fresca perspectiva al pensamiento de Koolhaas. Era la inyección de adrenalina que necesitaba en ese momento. Los ataques de Tony Dugdale en la *AA School* aún no habían cicatrizado en su

---

[ 115 ] Dato igualmente irrelevante es el nacimiento de quien escribe estas líneas, nacido en Barcelona el 7 de Julio de 1977. 7777 a las 7 de la mañana.

[ 116 ] En entrevista de Beatriz Colomina a Madelon Vriesendorp "The scientist of the Non-Serious", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p.30.

[ 117 ] Madelon relata la fiesta en casa del tío de Koolhaas, así como distintas anécdotas sobre sus inicios en una conversación entre Madelon Vriesendorp / Shumon Basar / Stephan Trüby publicada en el libro *Playground Surrealism*. p.188.





Horizon and horses, 1971. Madelon Vriesendorp



The wave, 1972. Madelon Vriesendorp



Reflections of two tears, 1971. Madelon Vriesendorp



The threat, 1972. Madelon Vriesendorp

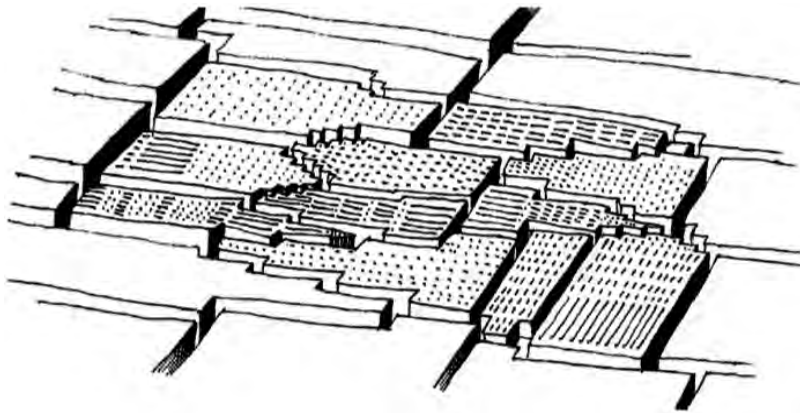
interior. Ahora podría volver con todo un despliegue de recursos que marcarían una nueva acción en arquitectura. *Exodus* sería la primera colaboración según lo propuesto por Zenghelis para superar las deficiencias en el dibujo.

Durante estos años Madelon realiza bastantes dibujos de los que se conservan algunos, todos ellos muy influenciados por el surrealismo y la figura de Salvador Dalí. El surrealismo fue la gran influencia en sus inicios, de autores como Bosch, Bruegel, Piranesi, Ingres, Magritte, Dick Ket, Max Beckmann, Otto Dix, etc.

En esta época sus dibujos se encuentran repletos de Madelons desnudas, de animales que la acosan y de arquitecturas destruidas. Sus cuadros son la representación de su estado de ánimo, y es ella misma la que aparece continuamente desnuda en ellos. Su obra le sirve para comunicarse con su entorno lo que de otra forma se siente incapaz de realizar. Se muestra en relación con objetos arquitectónicos como el fuste de la columna; en relaciones con otras mujeres; ella sola frente al mundo; atacada por animales. La presencia de animales convertidos en seres humanos se hará bastante presente en su obra, seguramente influida por los libros del padre de Koolhaas, donde los hombres se encarnaban en pieles de animales. Otra presencia fundamental en su obra iniciática serán los torsos de mujer, en el cuadro *Reflections of two tears*, Madelon aparece llorando observando desfilar por la ventana de su habitación los torsos que cautivan a su amado, mientras ella desperdicia sus lágrimas por el anunciado fracaso. En 1971 dibujará un cuadro titulado *Horizon and horses*, donde una joven Madelon posa desnuda sobre lo que podría ser un Muro de Berlín rodeado de un jinete sobre caballos en bucle. Una línea infinita que la separa de ese mundo idílico donde su caballero la espera en constante excitación. En estos primeros cuadros hay una serie de elementos que casi siempre se repiten: la desnudez de Madelon, que la libera de toda atadura y se muestra como ella quiere; la presencia del muro, un elemento separador mostrado de distintas formas, pero siempre como elemento infinito y divisor de mundos; el sol flotante, cuya presencia se manifiesta como la esperanza hacia el cambio.

En Londres comienza a realizar algunas exposiciones y su trabajo comienza a cobrar relevancia. Expone en: *The Workshop* Lamb Conduit Street, Londres 1971. *Serpentine Gallery*, Londres 1972. Y en Amsterdam en 1972 en *Van Rooy Galerie*, donde por primera vez se exhiben trabajos de OMA, en este caso algunos collages de *Exodus*.

En 1972, junto con Rem Koolhaas se trasladan a Estados Unidos, como veremos en capítulos posteriores, para completar la formación de Koolhaas. Su estancia allí se prolonga hasta 1975 cuando abandonan New York y se vuelven a Londres. A su vuelta de la experiencia neoyorquina, Koolhaas empezará a escribir



Sueño de la retícula de New York. Madelon Vriesendorp



Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas. New York. 1978



Madelon Vriesendorp, con la primera edición en francés de New York Delire. 1978



Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas. New York. 1978

*Delirious New York* en 1976, año en el que Madelon se queda embarazada de su primera descendiente. Durante el embarazo de Madelon se realizan varios dibujos como son los relacionados con la colisión entre la piscina y la balsa de la medusa, o cuadros como *A Casa*, donde aparece la figura de la Estatua de la Libertad solitaria, observando como el futuro se escapa.

En 1977 nace Charlie Koolhaas, la hija mayor de la pareja que será el gran apoyo de Madelon, con la que colabora actualmente en publicaciones y exposiciones. En 1980 nace Tomas Koolhaas, el hijo pequeño de ambos. Como su abuelo y su padre, se dedica al mundo cineasta donde actualmente acaba de publicar la película documental sobre la vida y obra de su padre, titulado *REM*. Tomas promociona la película con el siguiente texto,

*a menudo, la arquitectura es vista como un objeto inanimado representado con imágenes estáticas. REM, expone la experiencia humana de la arquitectura a través de un film dinámico.*<sup>118</sup>

Madelon con su extrema sensibilidad, es capaz de escenificar mejor que nadie los contenidos sexuales de la arquitectura o sus autores, la dependencia o la autonomía, la fidelidad o la infidelidad inherentes a cualquier relación.

Ella nos ofrece una nueva mirada antropomórfica sexualizada del horizonte de Manhattan como una exploración del inconsciente arquitectónico. El mundo imaginario de la artista nos propone una lectura alternativa de cómo estas arquitecturas se manifiestan física y psicológicamente. Busca ese contenido latente que a Dalí tanto le obsesionaba. Desde los primeros escarceos con el surrealismo, estos documentos son el mejor ejemplo de la influencia del surrealismo en la arquitectura, en la obra de Koolhaas y la artística de Madelon.

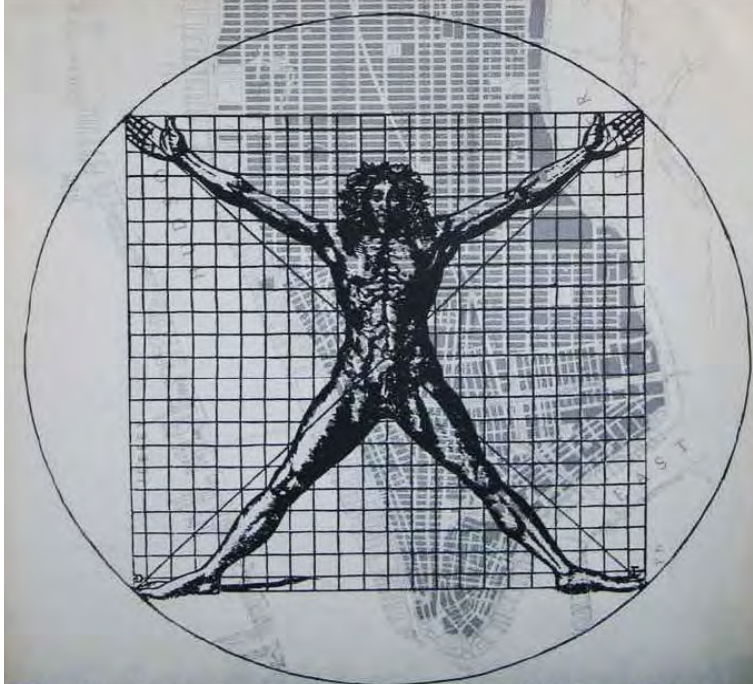
Sus dibujos son cristalinas visiones de deseo y destrucción, premonitorias imágenes que celebran el éxtasis de la ciudad. Una ciudad compleja y diversa que se puede recorrer desde distintas miradas. Ella ha creado un mundo imaginario de relaciones entre edificios, Koolhaas lo ha llevado a la práctica, cumpliendo su objetivo de trasladar el texto a la arquitectura. El CCTV es el más claro ejemplo de una arquitectura antropomórfica, sin necesidad de evidenciar su mimetismo.

---

[ 118 ] REM. Rem Koolhaas documentary. Países Bajos 2016. 75 minutos. Dirigida por Tomas Koolhaas. Quién mejor que el hijo de Koolhaas para documentar su forma de trabajar, en la película se engancha al actor persiguiéndolo en todas sus facetas, mostrándolo nadando, dibujando o visitando sus obras. Tomas recorre su vida, su método de trabajo, su filosofía y su paisaje interior. Un proyecto que empezó en 2011 y le ha mantenido rodando durante más de cinco años. El documental se estrenó en septiembre de 2016 fuera de competición en el festival de cine de Venecia.



**announcement 1967-1968**



**The Institute for Architecture and Urban Studies**

Cartel inauguración The Institute for Architecture and Urban Studies. 1967-68

## En búsqueda del delirio. Las fantasías son posibles en New York

En 1972 como ya hemos comentado se unían Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp creando el equipo de trabajo llamado *Dr Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture*. Un nombre referido a la conocida película de Robert Wiene de 1920 del mismo título, y que avanza ya la forma de pensar del grupo, trabajando con la subjetividad, lo onírico y lo delirante, basándose en el Método Paranoico Crítico de Salvador Dalí, para la interpretación de la realidad. Posteriormente le cambiarían el nombre a OMA<sup>119</sup> –Office for Metropolitan Architecture–, tal y como se conoce a día de hoy la oficina dirigida por Rem Koolhaas.

Koolhaas consiguió una beca<sup>120</sup> para ir a estudiar a Estados Unidos, que era el objetivo que se había marcado para los próximos años tras la aparición en su cabeza del proyecto de *La ciudad del globo cautivo*. En septiembre de 1972, Madelon y Koolhaas emprenden su viaje hacia Estados Unidos.

Desde su apuesta berlinesa Koolhaas se había interesado por la obra de Oswald Mathias Ungers, arquitecto alemán que acababa de ser nombrado decano de la escuela de arquitectura de la Universidad de Cornell. Universidad que se sitúa en la población de Ithaca, dentro del estado de New York pero bastante alejado de la isla de Manhattan –unos 400 km, 4 horas en coche. Aquí entablará una relación cercana con O. M. Ungers y su familia, comenzará a realizar algunos trabajos en colaboración e incluso se llega a pensar en algún momento en fusionar OMU y OMA. Koolhaas estudia allí durante el curso 1972-73, en estos años se dedica a recopilar información sobre New York. Permanecerán en Ithaca hasta 1973 cuando se trasladan a New York. Allí viven en un piso en la 23 West con la 70th.

Posteriormente conoce a Peter Eisenman y éste lo selecciona como profesor invitado para dar clases en el IAUS, Institute for Architecture and Urban Studies. Instituto que se había fundado en el año 1968 y donde se estaban desarrollando las investigaciones emergentes y rompedoras del momento. Gran parte de los proyectos desarrollados por el equipo de OMA para el colofón de *Delirious New York* fueron realizados en el IAUS con la ayuda de internos y estudiantes. Un trabajo financiado por la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts de

---

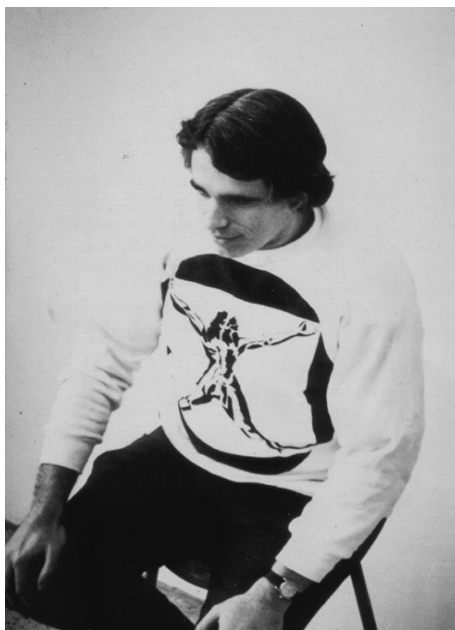
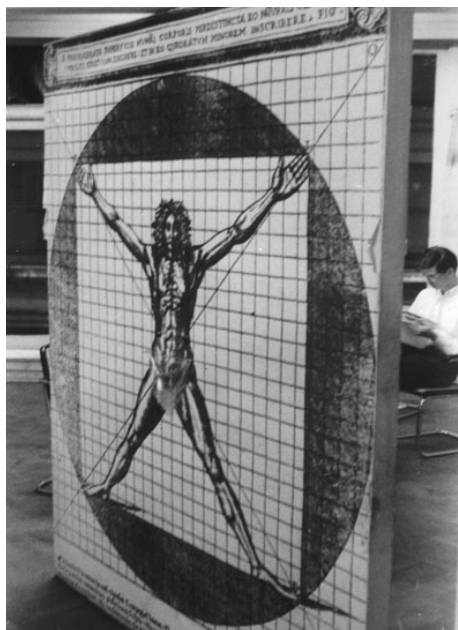
[ 119 ] Office for Metropolitan Architecture (New York-London-Berlin) en el primer artículo que se publica sobre OMA en la revista *Architectural Design*, la citan como activa desde principios de los setenta y fundada oficialmente el 1 de Enero de 1975. Publicado en artículo "The Discovery of Manhattanism" en la revista *Architectural Design* vol. 47, nº 5 de 1977. p.330.

[ 120 ] En 1972 recibió la beca Harkness Fellowship. Dicha beca consistía en una dotación económica para poder estudiar en una universidad de Estados Unidos.





Segunda sede del Institute for Architecture and Urban Studies en la 8 West 40th Street



Puerta giratoria con el hombre de Vitruvio de Cesariano, por el otro lado estaba el Modulor de Le Corbusier  
Peter Eisenman en la sede del IAUS, siendo fiel a la marca vistiendo la camiseta con el logo del Vitruvio de Cesariano

Chicago. Es en este contexto donde se gesta y se realiza la mayor parte del libro *Delirious New York*. Koolhaas manifiesta que allí no comprendían su trabajo, ninguno de los profesores que pasaban por el instituto era afín a sus ideas; los Eisenman, Tafuri, Johnson, Stern, etc. Diversas disputas acontecieron entre ellos, especialmente con Eisenman<sup>121</sup>, que veremos posteriormente en esta investigación.

El IAUS se estaba convirtiendo en centro de referencia en New York, en su sede se encontraba una puerta giratoria con la figura del Vitruvio de Cesariano que hemos visto anteriormente, en su reverso se encontraba la del Modulor de Le Corbusier. Dos interpretaciones geométricas del espacio respecto a la figura del cuerpo humano. Esta figura de Cesariano se convertirá en estos años en el logotipo que identifica al IAUS, la identificación del centro de la arquitectura, en el centro geográfico de New York y de la cultura y saber estadounidense frente a la Biblioteca Pública de New York donde se ubicaba la sede del instituto. El sello de una marca que trasciende lo meramente intelectual para ponerse al servicio del cuerpo y de la dominación espacial. Para Grahame Shane, el uso de este logo podría venir de la vanidad de Eisenman según la tradición humanista, en búsqueda de pretensiones culturales y recaudación de fondos. Para Eisenman, la presencia del pene erecto podría simbolizar el poder del hombre frente a la mujer, y su elección como puerta sentaría las bases de funcionamiento del instituto. Lo que escondería un carácter de represión sexual del que nos habla Derrida:

*Yo creo que la represión, todas las represiones y, en particular, la represión sexual, la represión sexual de la mujer, comienza allí donde intentamos hacer callar una voz, o de reducir este encabalgamiento o esta trenza, a una única voz. A una suerte de monología. Entonces, la multiplicidad de voces es también de movida, el espacio abierto a los fantasmas, a los retornantes, al retorno de lo que está reprimido, excluido, forcluido. Entonces yo intentaría pensar al mismo tiempo la multiplicidad de voces, el asedio, la espectralidad y todo aquello de lo que hablamos hace un rato del asesinato, la represión, la indiferencia sexual, de la mujer, etcétera.*<sup>122</sup>

---

[ 121 ] Véase en página 377 capítulo Loop de este documento donde se expone la relación de colisión entre Rem Koolhaas y Peter Eisenman. Referenciado en: "Supercritical: Peter Eisenman meets Rem Koolhaas". Architectural Words I. Supercritical. Peter Eisenman · Rem Koolhaas. Architectural Association London. 2007. p.11.

[ 122 ] Extracto del minuto 60'03" de la transcripción de la película sobre Derrida (Safaa fathy, 1999, "Por otra parte, Derrida"). Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=2dFM1OO315k>



Nacimiento de OMA en 1975, esta formado por Rem Koolhaas, Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis, y trabajos en colaboración con O. M. Ungers



Postal de OMA para felicitación de año nuevo. OMA, 1975. Madelon Vriesendorp

Las cicatrices ocultas de la represión son igualmente representadas en el exterior por las marcas en el cuerpo. El ombligo como ya hemos visto se desplaza del centro del círculo y el cuadrado para encontrarse con el poder de lo sexual, cuya potencia es mucho mayor que la madre. Para Sloterdijk (2003: 403), *el ombligo es el signo de nuestro deber de extraversión. Señala sin más hacia delante, al panorama de las cosas y sujetos que están ahí, con y para nosotros*. La puerta gira, el haz y el envés se confunden, el humanismo se mezcla con la modernidad.

La fantasía de poder de Eisenman no es distinta a la de Koolhaas quien fundará OMA aprovechando la inercia del IAUS. El 1 de Enero de 1975 se funda OMA –Office for Metropolitan Architecture (New York-Londres-Berlín). Aunque ya hemos visto se encontraba activa desde principios de los setenta para realizar *Exodus*, será oficialmente fundada en esta fecha para desarrollar *una mutante forma de urbanismo*. Un nuevo escenario arquitectónico cuyo resultado sería la rehabilitación del estilo de vida Metropolitano. *Aceptando la condición Megalopolitana con entusiasmo y buscando restaurar lo mítico, simbólico, literario, onírico, crítico y culturales funciones de la arquitectura a lo largo de los centros urbanos*. OMA fue fundada inicialmente por Rem Koolhaas, Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis. Y como ellos lo definían, trabajando en colaboración con la oficina OMU de Oswald Mathias Ungers.

Durante estos años Rem Koolhaas y Madelon Vriesendorp se dedican a recopilar documentación sobre Manhattan. En el caso de Koolhaas mediante la acumulación de libros, y en el de Madelon a través de la colección de postales y souvenirs. Todo un catálogo inmenso de representaciones de la ciudad y alrededores de distintas características. La obsesión por las postales les haría indagar por distintos rincones de Estados Unidos, incluso llegando a unirse al Metropolitan Postcards Collectors Club, donde intercambiaban las postales y realizaban la investigación como si de un archivo científico se tratara. Un procedimiento que ya había utilizado anteriormente Dalí para la captación del pensamiento popular y la ilustración del libro *El mito trágico de “El ángelus” de Millet*. Para los surrealistas las postales eran materiales sin valor, pero al cambiarlos de contexto se podían convertir en objetos surrealistas que brillaran con luz propia, y Madelon insinuó a Koolhaas que la postal podría ser un buen recurso con el que comenzar a investigar. Procedimiento que también siguió Steinberg, trabajando con la representación de las postales, siendo ellas mismas representación. Para Roland Barthes (1976)<sup>123</sup>,

---

[ 123 ] Véase el texto “All except you” de Roland Barthes sobre Saul Steinberg, fechado en 1976, pero no publicado hasta 1983 en Editions d’ Art Reperes, Galerie Meght.





Colección de postales en maleta Americana. Madelon Vriesendorp y Rem Koolhaas

Steinberg es *el representante de un representante (una fórmula ilustrada de la doctrina psicoanalítica)*. Será una larga cadena que conduce a los estereotipos de la vida social de réplica en réplica, todo vira hacia una función perspectivista del símil.

Todas estas postales se iban almacenando en una maleta que Madelon llamaría *Americana*. Esta obsesión por el acopio de distintos materiales heterogéneos de la cultura popular es la que ha ocupado la vida de Madelon Vriesendorp, en sus últimas exposiciones se puede observar esta obsesión delirante casi diogenésica. Pequeños souvenirs, juguetes, artículos de regalo, figuritas de ciencia ficción, coches, objetos sorpresa, animales, edificios y postales, inicialmente parecen mostrarse como incongruentes, ella las organiza en sus colecciones como si fueran la estructura de la ciudad de Manhattan, familias de objetos que se organizan como si fueran barrios, una retícula continente de contenidos populares. Todos estos pequeños objetos se colocan cuidadosamente en una puesta en escena donde cientos de micro-categorías coexisten y se relacionan de una forma casual-delirante. Una ciudad que se convierte en un parque infantil surrealista donde el espectador está invitado a fantasear con sus sueños y pesadillas a través de la encarnación en la figurita. La celebración y la destrucción se apoderan de las fecundas torres de la ciudad, sexualizando su arquitectura. Estos micro-objetos y postales serán la principal fuente de inspiración de todo el trabajo de Madelon y del libro de Koolhaas. Él ha manifestado que la fórmula de *Delirious New York* ha sido la suma de tecnologías arquitectónicas con la postal. Un trabajo de coleccionista que es astucia tierna y lúcida para leer el mundo de forma retroactiva.

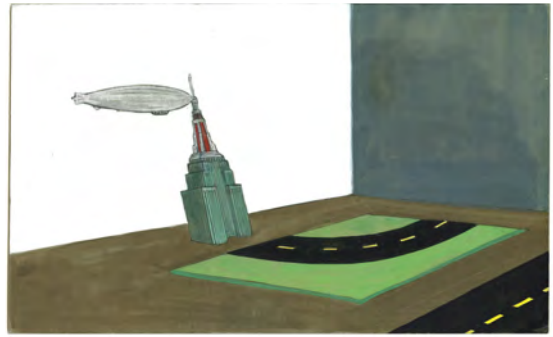
### **La vida secreta de los edificios. Sexo en New York**

La fascinación de Koolhaas por New York se traslada a Madelon durante estos años. Durante su estancia en Ithaca aparte de realizar la labor de recolección de postales y souvenirs, empieza a dibujar una serie de dibujos influidos por la ciudad neoyorquina. Dibujos que se expondrían en una primera exposición de la etapa americana. Una exposición realizada en la galería de Sherry Hathaway, llamada *Ithaca House Gallery*, donde en 1973 se expusieron algunos de estos primeros trabajos tentativos. La temática de todos estos dibujos ya empezaría a ser la destrucción de la ciudad. Para esta exposición Madelon dibujó varios cuadros que empezarían a marcar la obsesión por la arquitectura antropomórfica. En el cuadro titulado *Greed*, aparece un monstruo devorador de New York. *Una imagen que se puede ver en los frescos de las iglesias italianas, donde unos se comen a la gente.*





New York Juicer, 1973. Madelon Vriesendorp



Commercial Enterprise, 1973. Madelon Vriesendorp



Lighthouse, 1973. Madelon Vriesendorp



Greed, 1973. Madelon Vriesendorp

*Solo que aquí se comen a edificios en vez de a humanos. La gente y los rascacielos comienzan a confundirse unos con otros. Manhattan arde en llamas mientras es atacada por naves y devorada por monstruos sumidos en la celebración. Un inminente desastre, New York como un bonito desastre.*<sup>124</sup>

En *Delirious New York* aparecen una serie de dibujos de Madelon sobre la temática de New York que ilustran los inicios de cada bloque del libro, estableciendo una continuidad entre ellos. Estas imágenes establecen una narrativa paralela a la del texto principal, una especie de argumento oculto, latente de ser desvelado, Koolhaas lo ha denominado como *un refuerzo emocional de todo el argumento*.<sup>125</sup> Madelon incide especialmente en la idea del delirio, mostrando unas imágenes cuyo poder icónico está a la altura del texto de *Delirious New York*, ambos se funden en un único documento. Hay que dejar claro que las imágenes no fueron producidas para el libro, sino que siguieron caminos distintos, sí que nacieron de la misma recolección de material sobre New York, aunque tal y como reconoce Madelon estaban muy influenciadas por la investigación de Koolhaas. Tal y como reconoce éste, ella contribuyó de una manera muy importante al libro, investigando una forma alternativa de interpretar arquitectura. Igualmente es importante destacar que el texto de *Delirious New York* se escribió posteriormente a la creación de todas estas imágenes. Koolhaas empezó a escribir tras su vuelta a Londres en 1976.

Las tres imágenes iniciales darán paso en el Apéndice del libro a todos los proyectos de OMA sobre New York. En la segunda edición del libro Koolhaas le resta importancia a este argumento y se plantea eliminar dichas imágenes, finalmente acaba reduciéndolas de tamaño pero manteniendo la misma secuencia. Aquí se podría empezar a valorar si Madelon interpreta lo que Rem tiene en la cabeza, o bien él traduce lo que ella dibuja en sus cuadros y se lo apropia para elaborar su discurso. ¿Está todo dicho en estas imágenes o como afirma Koolhaas esconden una serie de secretos a ser desvelados? La historia irá poniendo a cada uno en su lugar, y poco a poco la figura fantasmagórica de Koolhaas va desapareciendo de la de Madelon, dejándola brillar por sí misma. Esta posición de anonimato es algo que ella a elegido y lo cultiva desde los primeros años con Koolhaas, no le interesan las manifestaciones de poder, sino poder contar sus historias a través de su obra.

---

[ 124 ] En entrevista de Beatriz Colomina a Madelon Vriesendorp "Disaster Follows Ecstasy like Form Follows Function", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p. 50.

[ 125 ] Rem Koolhaas en conversación con Shumon Basar y Stephan Trüby. "Worrying Kindness and Ultimate Wisdom", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p. 264.



Cuadro Ecstasy of Mrs Caligari, 1974. Madelon Vriesendorp



Cuadro Quake, 1974. Madelon Vriesendorp

Se trata de tres imágenes clave para entender el proceso, la secuencia construida como un guión de cine, una imagen enlaza con la otra construyendo la historia. Antes de estos tres cuadros finales hay muchas pruebas y toda una serie de cuadros con la temática neoyorquina, Madelon siempre realizaba varios esquemas y posteriormente elegía una para hacerla de gran tamaño. Su proceso de trabajo siempre es realizar dibujos, luego realiza unas acuarelas para posteriormente terminar con la pintura.

El primer dibujo que realizó Madelon y que fue el despertar de la secuencia fue *Éxtasis de Mrs. Caligari*, donde una humanizada Estatua de la Libertad aparece tumbada sobre la retícula de Manhattan como un fálax entre rascacielos que oprimen su libertad. En el cuadro observamos a la Estatua de la Libertad abatida tras el éxtasis del acontecimiento. Se le cae todo de las manos rompiéndose al estrellarse con el mundo. Un manto de agua inunda la ciudad de Manhattan. Sus edificios sobreviven, dos destacan entre los demás; el Empire State y la Chrysler.

Pero era necesario evidenciar más la destrucción de la ciudad, la catástrofe no era del todo evidente. Madelon realiza un nuevo dibujo evolución de éste, donde la mirada se centra en la destrucción. Dibuja el cuadro titulado *Quake*, terremoto. Lady Liberty permanece tumbada en una nueva cama terráquea, donde los edificios emergen rompiendo la congelación. Un terremoto se ha producido y ha resquebrajado la superficie, creando una gran grieta que desvela las entrañas de Lady Liberty. Las catástrofes naturales al ritmo que estamos destruyendo el planeta se avecinan. La ciudad de Manhattan, contenida en ella, será engullida por una madre-tierra continua congelada. Caerá por el acantilado hacia su interior un mundo de llamas y destrucción. Los edificios se sitúan justo en el abismo del acantilado para ser engullidos por el mismo. Es el fin de la ciudad postmoderna.

Tras finalizar estas imágenes Koolhaas y Madelon empiezan a descubrir el potencial que puede tener el argumento que están construyendo. La erótica que viene trabajando Madelon puede escenificarse en la ciudad de alguna u otra forma. Estas imágenes les despertaron la inquietud por empezar a jugar con estos edificios y a pensar que podían relacionarse entre ellos e incluso aparecer juntos en la cama. El hermano de Koolhaas, que era también artista, había realizado un cuadro donde aparecían dos aviones tumbados en una cama teniendo sexo<sup>126</sup>. ¿Por qué no dotarle a los edificios de ciertas condiciones casi humanas?

---

[ 126 ] Esta y otras anécdotas sobre las referencias que manejaba en el momento de dibujar la serie de cuadros sobre New York las cuenta Madelon en una entrevista para el libro *Drawing futures* titulado "The Head/Hand Dialogue", en *Drawing futures. Speculations in Contemporary Drawing Art and Architecture*, UCL Press, 2016. pp. 10-11.

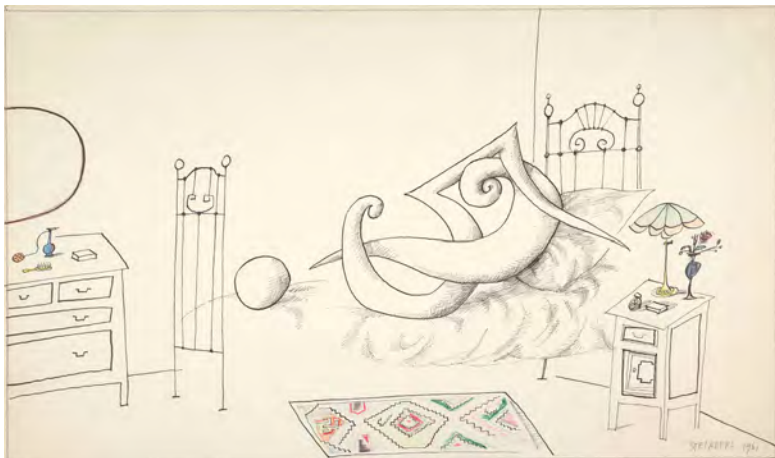




Sin título. Reinterpretación de El ángelus de Millet. 1970. Saul Steinberg



5 y 2 en la cama, Serie Erótica. 1961. The Saul Steinberg Foundation. Saul Steinberg



Sin título, Serie Erótica. Publicado en The New Yorker, 24 de Febrero de 1973. Original 1961. The Saul Steinberg Foundation. Saul Steinberg

Hay otros dos referentes fundamentales para Madelon en esos años, los ilustradores: Jean-Jacques Sempé y Saul Steinberg. En Febrero de 1973 se publicaba en The New Yorker unos dibujos de Saul Steinberg donde aparecían las figuras de unos números e interrogaciones teniendo sexo en la cama. Una habitación donde se mostraban alfombras, mesitas de noche, lámparas, cuadros iluminados, etc. Steinberg ya identificó a los campesinos de *El ángelus* como representaciones populares para recolocarlas en el imaginario colectivo descontextualizándolos, trabajando con dos lenguajes, dos referencias culturales. Los colocó en diversas portadas de The New Yorker, los introdujo en el túnel de automóviles que une Estados Unidos con Canadá, y que posteriormente usará Madelon. Para Barthes (1976), *Steinberg no cesa de extrañarnos, de quitarle a los signos culturales su arraigo, su patria: nos los devuelve a la vez reconocibles y extraños; no destruye la cultura, la subvierte*. Todos estos documentos fueron las fuentes de inspiración que desencadenaron la secuencia sobre ese New York delirante, que comenzará a construirse y dotar de crítica a la investigación. Elementos que producirán una crítica muy fuerte a la que Barthes denominó en relación a Steinberg, el extrañamiento.<sup>127</sup>

Primero Madelon creo *Après l'amour*, donde aparecían el Empire State y la Chrysler descansando en la cama con la cabeza llena de ilusiones abstractas. Cuando Koolhaas vio este dibujo empezaron a fantasear con la secuencia, y querían saber que pasaría después.

El siguiente dibujo y objeto de este texto es *Flagrant Delit*, como ya se ha comentado ambos edificios aparecen exhaustos en la cama, en un momento idílico que es destrozado por la aparición inesperada del Rockefeller Center (la modernidad).

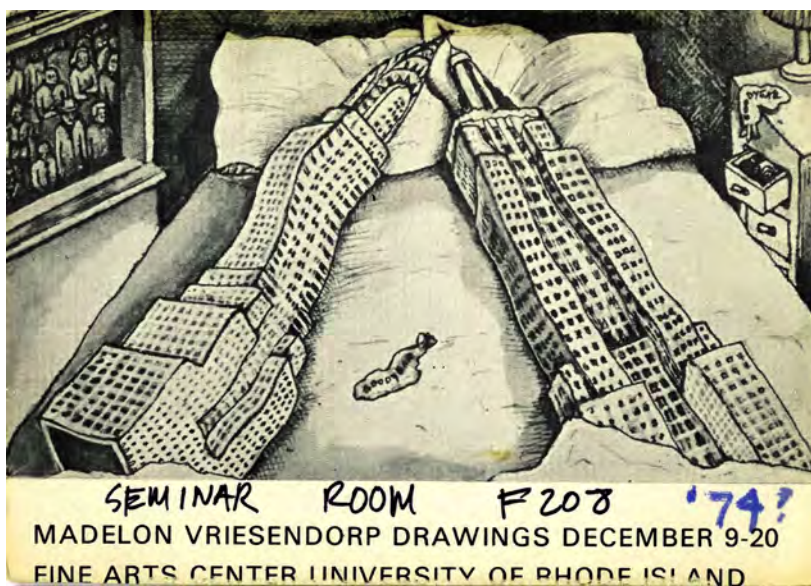
Y finalmente, *Freud Unlimited*, la tercera imagen muestra el desenlace de todo este drama delirante, en la que los arquitectos intentan escapar a contracorriente de la ciudad.

Una secuencia que como ya analizamos en uno de los capítulos iniciales de este texto, se convirtió en película animada gracias a la amistad de Madelon con Hubert y Teri Damisch. En esta película se puede apreciar claramente el desenlace de la historia y comprender de forma animada la realidad de los edificios o de sus creadores. Lo que ambos buscaban era relatar la vida secreta de los edificios en la ciudad de Manhattan, pero no hay ninguna duda que detrás también se esconde la experiencia personal y lo acontecido en esos años. Es fundamental leer las tres imágenes como secuencia de la historia, para ello la

---

[ 127 ] Véase el apartado extrañamiento del texto "All except you" de Roland Barthes sobre Saul Steinberg, fechado en 1976, pero no publicado hasta 1983 en Editions d'Art Reperes, Galerie Meght.





Cuadro estudio para *Après l'amour*, 1975. Madelon Vriesendorp



Cuadro *Après l'amour*, 1975. Madelon Vriesendorp

visualización del video<sup>128</sup> de *Flagrant Delit* es primordial, siendo el desencadenante del método paranoico crítico en la interpretación del CCTV.

Es importante entender que estas imágenes son resultados finales y han tenido varias versiones que analizaremos a continuación, donde se pueden observar algunos detalles que harán esclarecer el secreto y argumento que se esconde detrás.

### *Après l'amour*

*Après l'amour* tiene varias versiones que confluyen en la última publicada en *Delirious New York* y que ha sido usada en varias portadas de libros, revistas y conferencias. Destacaremos aquí una anterior que es uno de los estudios previos para *Après l'amour*, previsiblemente realizado en 1974. Es un primer dibujo mucho más próximo a la obra daliniana, tanto en contenido como en su formalización. A diferencia del cuadro final donde como ya hemos visto todo está ordenado, los edificios aparecen en relativo descanso disfrutando del placentero momento tras conectar sus cuerpos, eclosionar sus mentes en el reflejo abstracto y hortería del cuadro sobre la cama, en el estudio previo aparece un desorden causado por el ajeteo y excitación de lo previamente acontecido. Los cajones de la mesita de noche aparecen revueltos y descolocados. Ya no es solo un preservativo de Goodyear, sino que son varios los que aparecen desplegados por la habitación. El Manhattan expectante es una versión muy realista y humanizada frente a todos los que se mostrarán en cuadros posteriores, donde el cuerpo y la arquitectura se comienzan a mezclar y encarnar. Todos los rascacielos de Manhattan estiran sus cuellos para alcanzar a visualizar lo acontecido tras la ventana del hotel. Los edificios aparecen unidos por sus antenas, detalle que no se volverá a repetir en ningún dibujo, siempre aparecerán conectados, pero en ningún momento tocándose. Todo el dibujo está realizado en carboncillo lo que le dota al dibujo de un aspecto mucho más abrupto y desordenado que en el definitivo. La nitidez y elegancia de *Après l'amour* es aquí sustituida por la vulgaridad y la extenuación del acontecimiento. Es un primer dibujo enrabiado y agresivo. Se utilizará para el cartel de una exposición que se organiza sobre su obra en la escuela de 'Fine Arts Centre' de la Universidad de Rhode Island en 1975. Es la segunda exposición monográfica que se realiza, y la primera en la que muestran obras de OMA dedicadas a New York.

---

[ 128 ] Se ha incluido el storyboard completo al final de este documento en el apartado Apéndice: StoryBoard de "Flagrant Delit".



Cuadro Flagrant Delit Versión I. 1975. Collection FRAC Centre, New Orleans. Madelon Vriesendorp



Cuadro Flagrant Delit, Versión II. Marzo 1975. Collection Centre Canadien d'Architecture. Madelon Vriesendorp



*Flagrant Delit* tiene dos versiones del cuadro: la versión I y II, ambas datadas en el mismo año 1975. Pero puede que no sea una evolución del cuadro, sino que sean dos acontecimientos distintos mantenidos en intervalos de tiempo distintos. Al igual que sucede con la obra de Dalí podrían ser dos cuadros iguales con pequeñas diferencias para ser vistos a través del estereoscopio y producir una nueva imagen ofreciendo una visión simultánea de los personajes. No son copias, sino que son dos cuadros antagónicos, a día de hoy la versión II localizada en el Canadian Centre for Architecture (Canadá) y la versión I en el FRAC Centre (Francia). Según cuenta Koolhaas,<sup>129</sup> cada elemento que aparece dentro del cuadro esconde un secreto pendiente de ser desvelado. En ellos podemos observar:

Lo idílico, el sueño americano: Escena del cuadro que aparece sobre la cama. Es una composición formada por un conjunto de postales que se encontraron en una playa cerca de Miami. Son la representación de las playas de Florida. Está formado por una serie de tres postales que acaban configurando el cuadro de cabecera de la cama. Tres tipos de luz compiten para iluminar el espacio. La luz del faro, la luz de la luna, y el reflejo de las luces en el mar. Más tarde encontraron otra imagen de la misma playa, similar pero donde aparecía un vehículo con las luces encendidas y unas nubes cubriendo a la luna. Esta postal estaba por tanto dividida en cuatro partes, cuatro iluminaciones distintas que dotaban a la imagen de una iluminación antinatural. La tercera era del 26 Diciembre de 1952. Este recurso de jugar con la iluminación será recurrente en todos estos trabajos de Madelon, buscando centrar o distraer la atención del espectador.

El Zepelín, representado por el preservativo: Koolhaas, lo denomina no como preservativo<sup>130</sup>, ni condón, sino como Zepelín, en una clara referencia a la década de los veinte y treinta cuando se estaban construyendo los edificios.

La Estatua de la Libertad: El brazo de la libertad aparece como lámpara que alumbra en la noche, que los mostrará ante el descubridor como luz acusadora.

La ventana al mundo: Desde aquí se hace público el acontecimiento frente a un Manhattan expectante y ansioso de morbo. La ciudad vive de ello.

La alfombra: La ciudad no solo está en el exterior, sino

---

[ 129 ] Véase el video de la conferencia impartida por Rem Koolhaas y Elia Zenghelis en la Architectural Association el 14 de Marzo de 1976. La conferencia se tituló "OMA".

[ 130 ] Ibidem.



Cuadro estudio para Freud Unlimited, 1975. Madelon Vriesendorp



Cuadro Freud Unlimited, 1976. Collection Centre Canadien d'Architecture. Madelon Vriesendorp

que debemos ser conscientes que es arquitectura dentro de arquitectura. La alfombra que pisan es su propio territorio.

Veamos ambas versiones del cuadro:

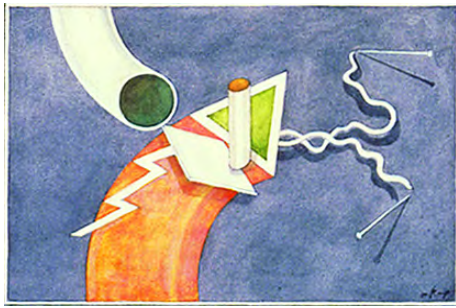
En *Flagrant Delit* versión I, aparece la Estatua de la Libertad encarnada en el cuerpo de una Venus de Milo visualizando el acontecimiento tras la ventana de la habitación, con su brazo emergiendo de la mesita de noche a modo de lámpara acusadora. Su aparición podemos entenderla como la representación del tercer invitado en las fantasías de la pareja como afirma Slavoj Žižek, nunca estamos solos en nuestros encuentros sexuales, alguno de los dos o los dos están pensando en un tercero. O también se podría entender como ese ángel que aparece para velar que todo salga bien, o por su contra como el demonio que avanza el acontecimiento que de forma inminente se producirá sobre la doble vida de los edificios. En la versión II y definitiva del cuadro esa Venus ha desaparecido, y su brazo lámpara ahora sí se ha girado por la corriente de aire al abrir la puerta. El resto de la escena se mantiene intacta.

### *Freud Unlimited*

*Freud Unlimited* muestra dos finales en las dos versiones que hemos encontrado. El primer estudio parece responder al cuadro *Après l'amour*, donde la Chrysler yace tranquila sobre la cama de la isla de Manhattan tras esa relación idílica que acaba de mantener con su amado. Una vez obtenido lo que de él necesitaba lo abandona siendo absorbido por su propia arrogancia. La destrucción aparece al igual que la mantis hacía con su pareja devorándolo tras la finalización del acto sexual. El Rockefeller Center aquí aparece relegado a una imagen colgada en un cuadro de la habitación, o bien una ventana desde la que se observa su silueta, por tanto aquí no ha irrumpido perturbando su enlace. Siguen apareciendo: El cuadro de los sueños y fantasías multicolor; La llama de la estatua de la libertad también emerge manteniéndola encendida por encima de la manta de agua que copa el suelo de la habitación; Tras la ventana aparece el paisaje idílico de Miami usado anteriormente. Y se aparece, un cuadro recuerdo intrauterino de un viaje al centro de la madre-tierra. Todo sigue siendo feliz para ella.

En la versión definitiva del cuadro es todo lo opuesto, el desastre se ha producido. La infidelidad es evidente. El secreto ha sido desvelado y las consecuencias se han evidenciado. Los tres edificios aparecen anclados en la base de la tierra, el agua los inunda impidiendo sus relaciones. Las miserias de la ciudad se manifiestan destripando la crueldad de la realidad.





Serie de cuadros y elementos extraídos de *Après l'amour*, *Flagrant Delit* y *Freud Unlimited*. Madelon Vriesendorp

Este es el subconsciente freudiano de Manhattan. La ciudad ha sido desconectada. La isla de Manhattan flota abandonando a sus emblemas en la profundidad, ahogándose en su propia inconsciencia, los podrá remplazar sin ningún problema, el futuro es promiscuo. Tras la ventana ya no está el paisaje idílico, sino un faro que está iluminando la formalidad de la ciudad perversa. Los cuadros que aparecen rodeando la habitación son anodinos, son reproducciones de la colección de postales. Uno es la representación de una postal del primer automóvil que cruzó el túnel que une Detroit (USA) con Windsor (Canadá). Esta imagen es muy relevante ya que será la que usa Saul Steinberg para insertarle su primera interpretación de *El ángelus* de Millet, haciendo un collage con la pareja de campesinos dibujados sobre la postal de dicho túnel. Steinberg como hemos visto es una de las principales fuentes de las que se nutre Madelon Vriesendorp para desarrollar su trabajo y que más tarde entenderemos mejor. En otro de los cuadros podemos observar un tren de vapor pasando entre las montañas. Un trayecto que bien nos podría llevar al último cuadro de la habitación en un viaje al centro de la tierra, que es el único cuadro que se repite y mantiene en ambas escenas.

Un dato que no pasa desapercibido y que diferencia ambos cuadros de forma drástica es la forma de la habitación donde se desarrolla la escena. En la imagen primera, la habitación del hotel es cuadrada y en su centro se encuentra la cama con la Chrysler descansando. En el caso de la versión definitiva dicha habitación es circular, en su centro se ubica la retícula de la ciudad. Si entendemos que son dos versiones de una misma escena podríamos elucubrar sobre la inserción del cuadrado dentro del círculo, ambos centros coincidirían en el mismo. Estas variaciones formales paranoicas son fundamentales para entender el desarrollo de los futuros trabajos en la obra de Rem Koolhaas y su oficina OMA, de la cual dejaron de formar parte todos sus fundadores excepto él.

Tal y como acabamos de ver, la obra de Madelon se caracteriza por incluir datos sobre datos, pinturas contenidas dentro de la pintura final. Hemos extraído de todos estos cuadros principales de la serie sobre New York, esas pinturas de fondo que Madelon transporta en su maleta *Americana*. El uso continuado de referencias populares nos hacen ir encontrando secretos a modo que nos vamos adentrando en cada pintura. Lo mezcla todo obteniendo una particular interpretación del subconsciente de la cultura popular. Muchas son las fuentes que alimentan su trabajo, siendo la principal sus propias vivencias, sus obsesiones y sus fracasos, que será la gran revelación de la obra de Madelon en relación a la arquitectura y la obra de Koolhaas.



Cubierta Wonder Stories "The Moon Doom". Febrero 1933.  
Ilustración Frank R. Paul



Cubierta Wonder Stories "Earthspot". Mayo 1934.  
Ilustración Frank R. Paul



Cubierta Wonder Stories "Dream's End". Diciembre 1935.  
Ilustración Frank R. Paul



Cubierta Amazing Stories. Enero 1929. Ilustración Frank R. Paul



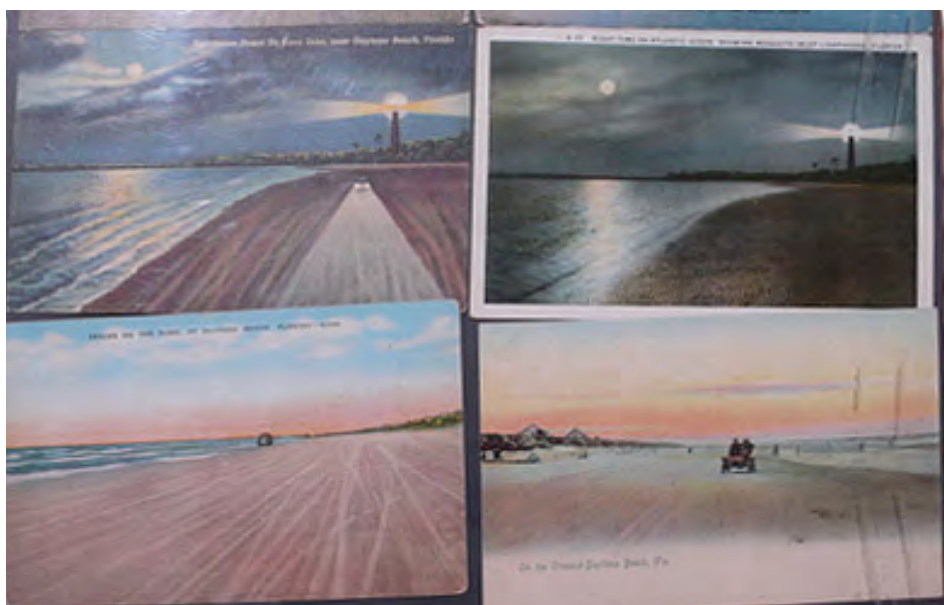
Otra de las influencias clave para la comprensión de su trabajo son las novelas, revistas y cómics de ciencia ficción de la década de los años 20s y 30s. Especialmente las revistas *Wonder Stories* y *Amazing Stories* –revistas que influenciarían al grupo Archigram tan denostado por Koolhaas. Uno de los ilustradores principales de dichos documentos era Frank Rudolph Paul (1884-1963). Ilustrador de la época formado como arquitecto en Estados Unidos. Tras conocer al editor Hugo Gernsback se dedica a realizar cubiertas para sus revistas. Todas ellas con una componente catastrofista que marcaría su trabajo en estos años. Su obra se caracteriza por composiciones dramáticas y amenazantes, donde se manifiestan arquitecturas generalmente de la ciudad de New York en plena destrucción por catástrofes naturales o a consecuencia de la acción humana.

El Empire State será la principal fuente de inspiración para Frank R. Paul. Sus dibujos del año 1933 y 1934 para la revista *Wonder Stories* muestran al edificio en situaciones críticas donde el agua del mar se lo lleva arrasando con la ciudad neoyorquina, hasta hacerlo caer por un acantilado donde el edificio se destruye cayendo sobre sí mismo. La Chrysler también será objeto de su trabajo en algunas ocasiones acompañando al Empire State y en otras actuando como la estrella que es para mostrarse a la contemplación de sus ciudadanos. Catástrofes naturales azotan continuamente a la ciudad de New York, y sus edificios son los actores que sufren las consecuencias más dramáticas, describiendo su total aniquilación.

Hay una imagen usada para la cubierta del número *Dream's End* de 1935, que será una especie de premonición sobre un trabajo que realizará Wallace K. Harrison en el año 1939 titulado *La ciudad de la Luz*, para el Pabellón de la empresa Consolidated Edison en la Feria Mundial de Nueva York de 1939. Imagen que veremos posteriormente y que será clave para Koolhaas en *Delirious New York*. Reproducción que estaría mucho tiempo postulada como imagen para copar la portada del libro en 1978, siendo acertadamente abandonada para colocar el cuadro de Madelon *Flagrant Delit*.

La influencia más clara de todas estas artes paralelas puede verse en el cuadro *Freud Unlimited*, donde se muestra la clara representación de estas arquitecturas de ficción catastrófica y navegantes que Madelon utiliza para hablar de destrucción e infidelidades en su propia obra. En el mismo cuadro aparecen reproducciones de postales de la red de metro de la ciudad neoyorquina.

Madelon, como ya hemos comentado, tiene la necesidad de expresar sus sensibilidades y vivencias a través de sus pinturas. Así manifestará sus emociones e inquietudes a través de ellos,



Postales de la colección de Madelon Vriesendorp y Rem Koolhaas usadas para la construcción de Flamingo Delit



Postal Hudson and Manhattan Tube. New York City



Postal Mc Adoo Tunnel

viéndose reflejada en la mayoría de sus cuadros. Solía dibujar cuando vive momentos delicados de su vida. Siempre enfocándolo con una mirada crítica, solo así era capaz de identificar la sexualidad de los edificios. Desvelar la identidad, plasmar la personalidad de los edificios y como se relacionan unos con otros será su objetivo, alejándose del contenido del texto. Ella se dedica a observar y dibujar, esos edificios que eran la manifestación del poder y se convertían casi en celebridades, asumiendo así caracteres de personalidad acusada y despertando en la ciudad admiradores y detractores. Se han convertido en grandes símbolos capitalistas, los cuales se extraen de su realidad para ponerlos en la tesitura de la infidelidad. Trata de escenificar la doble vida de la arquitectura moderna y la doble vida de sus arquitectos.

Argumentos que usará Koolhaas años después para demostrar que *Delirious New York* es arquitectura, y que ésta puede pasar del papel a la realidad manteniendo toda su esencia y siendo fiel a una concepción identitaria de lo corpóreo. La sexualidad de la arquitectura es real, la representación sobre lo pétreo se consigue antropomorfizando al ser.

### **La vida continúa llena de pequeños placeres**

Las relaciones sexuales no existen para Jacques Lacan, entendiendo que el placer se manifiesta siempre de forma individualizada, se genera solo en nuestro interior, aunque físicamente es un encuentro de cuerpos de dos o más seres, el placer es exclusivamente mental. Completando a Lacan, Slavoj Žižek nos narra como en las relaciones sexuales nunca estamos solos con nuestra pareja, siempre se cuela un tercero: nuestra fantasía. *El acto sexual se vive con distancia, no deja de ser para uno mismo una especie de representación imaginaria: experimentamos un desdoblamiento narrativo de modo que somos a la vez parte de una escena y observadores de esa escena.*<sup>131</sup>

Las dos torres estables se vuelven inestables en el momento que se produce la conexión. Sus cuerpos se debilitan, se relajan, se inclinan hacia adelante tomando la pose de los campesinos del cuadro de Millet, volviéndose inestables. Una recreación delirante de los conocidos edificios manhattanianos. Unas nuevas torres nacidas del inconsciente y basadas en la interpretación delirante que realiza Dalí sobre la ciudad de Nueva York. Ya no importa

---

[ 131 ] Ver artículo de Rosa Ferré sobre los espacios de la sexualidad contemporánea, comentando el trabajo de Pol Esteve y Marc Navarro sobre el Atlas de tipologías de cuartos oscuros de Barcelona. FERRÉ, Rosa: "Tres en la cama. Espacios de la sexualidad contemporánea", capítulo incluido en el catálogo de la exposición 1000 m2 de deseo. DE CATERS, Adelaide; FERRÉ, Rosa: 1000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad. Diputació de Barcelona. 2016. p.123.



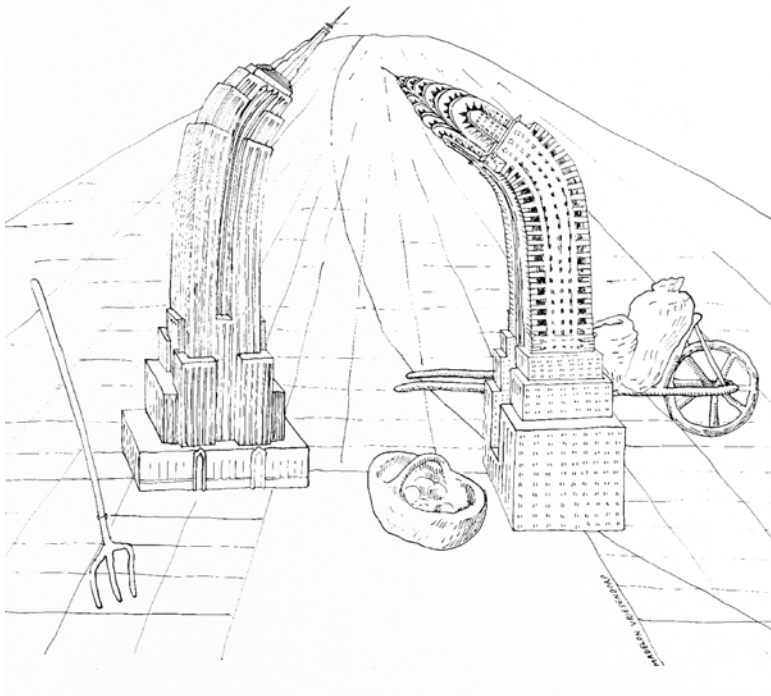


Imagen del cartel de la conferencia de Rem Koolhaas titulada: Dalí y Le Corbusier. The Paranoid-Critical Method. 1976. Madelon Vriesendorp



Cuadro A Casa. 1975. Madelon Vriesendorp

la lucha por la altura, inclinar la cabeza para emprender nuevos caminos es la mejor solución. Vencer la gravedad es mucho más excitante. La unión de ambos cuerpos se sella con el beso de sus antenas. El cosquilleo de acariciar el cielo se sustituye por acariciarse mutuamente. La fantasía aparecerá tras la ventana, en el cuadro sobre sus cabezas, sobre la mesita de noche. Hasta que aparece en escena el tercero que diluye la magia del acontecimiento. Se avecina tormenta tras la puerta. Sólo queda camino para la destrucción. La celebración de la fantasía es tan efímera como el placer unidireccional. Todo ha llegado a su final.

### *A Casa*

En el cuadro *A Casa*, aparece de nuevo una habitación de hotel con la retícula manhattaniana de fondo, incluso llegando a penetrar en el interior de la habitación a modo de alfombra convertida en forjado. Bajo la ciudad de nuevo aparecen las entrañas de la ciudad a modo de subconsciente freudiano. La Estatua de la Libertad aparece sentada en la cama agotada. Triste por lo ocurrido. Se siente perdida, en este momento no sabe si es edificio o es humano, está en un proceso de antropomorfización. Esta habitación está rodeada de cuadros y de una ventana. Los cuadros son distintos proyectos de OMA que se estaban realizando en ese momento: uno de Hotel Welfare y el otro del Hotel Sphinx. Esto nos hace pensar que esta habitación no sea de un hotel, sino que pueda estar escenificándose la oficina de OMA. El único cuadro que aparece desligado de los demás es uno que ya ha ido apareciendo a lo largo de *Flagrant Delit* y *Freud Unlimited*, esa representación del intrauterino viaje al centro de la tierra. Tras la ventana se puede observar a la pareja de enamorados que abandona la escena con sus cabezas inclinadas. Ésta es la primera aparición de la interpretación de *El ángelus* de Millet que realiza Madelon tras aquella primigenia en los alojamientos de *Exodus*. La clara evidencia de la aplicación del Método Paranoico Crítico para leer la ciudad, aquí de modo mucho más radical, llevando el método al extremo. Las figuras de la pareja de campesinos aparecen encarnadas en la piel del Empire State y la Chrysler, recorriendo la ciudad sin prejuicios. La Estatua de la Libertad se está convirtiendo en humano y los humanos se están convirtiendo en edificios. En definitiva una forma de encarnarse o reencarnarse en aquello que más nos interesa según el estado de ánimo de cada momento. *A Casa* es el final infeliz y dramático del que pierde en la relación, mientras observa alejarse el amor en manos extrañas. El éxtasis se ha convertido en desastre, *como la forma sigue a la función*. El desenfreno sexual ya ha concluido.



Cuadro The birthday party AKA 10 ans Après L'amour. 1984. Madelon Vriesendorp

## *The birthday party AKA 10 ans Après l'amour*

Diez años después del amor, en 1984, la revista *Design Quarterly* le encarga la realización de la portada de su número 125, llamado Center City Profile<sup>132</sup>.

Madelon verá aquí una buena ocasión para recuperar la historia de los edificios neoyorquinos y ver como se encuentra actualizada en ese momento. Para ello realizará un cuadro al que llama *The birthday party AKA 10 ans Après l'amour*. En el mismo, podemos ver a la misma pareja de rascacielos neoyorquinos, pero esta vez ya no aparecen en actitud sexualizada, sino que son meras decoraciones para la fiesta de cumpleaños de los niños. Es el último estado de la relación amorosa entre ambos después del romance, ya han sido padres. Los niños disfrutan en la fiesta de cumpleaños. Aparecen edificios de Philip Johnson, Michael Graves, Bob Stern, Robert Venturi y Denise Scott Brown. El preservativo ha sido sustituido por un vaso de chocolate que ha sido volcado por el ajetreo de los niños. La lámpara antorcha de la Estatua de la Libertad se ha reemplazado por una tarta columna neoclásica con velas, en una alusión al postmodernismo de la Bienal de Venecia de ese año 1984.<sup>133</sup> El Manhattan expectante ya no está interesado en esta escena, se ha reconvertido en una monótona representación de cualquier ciudad contemporánea encajada dentro de la retícula de la ciudad del globo cautivo. La esfera de la ciudad del globo cautivo comienza a calentarse y emerger de su manzana. El deseo sexual del Empire State y la Chrysler ha quedado reprimido, se les ha relegado a la figura de padres responsables, dejándolos en el borde del cuadro. Hay que matar al padre. Las figuras de *El ángelus* se alejan cada vez más una de la otra. Ahora se dedican a sujetar las serpentina decorativas que amenizan la fiesta de los niños. Una cortina roja parece que se mueve por el viento, quizá por la apertura de una puerta que mostraría la entrada de alguien no invitado a la fiesta.

Aquí termina la historia después de 10 años de amor ilusionado y aventuras diversas. Tendrán que pasar 23 años para que Madelon Vriesendorp vuelva a rescatar todo este argumento.

---

[ 132 ] En esta misma revista se incluía un artículo escrito por Rem Koolhaas titulado "A foundation of amnesia", donde Koolhaas establecía una relación entre el Rockefeller Center y el Ministerio de la Industria Pesada de Leonidov, estableciendo relaciones entre Europa y América. Ambos edificios los usa como ejemplo para hacer una crítica sobre la arquitectura estrella que está empezando aparecer en los 80s. Los arquitectos solo se preocupan de sus edificios sin prestar atención al contexto urbano ni a sus ciudadanos. Demostrando que el posmodernismo está basado en una sólida fundación de la amnesia. *Design Quarterly* 125, 1984. pp.4-12.

[ 133 ] En entrevista de Beatriz Colomina a Madelon Vriesendorp "Disaster Follows Ecstasy like Form Follows Function", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p.59.





Cuadro estudio para Superpainting, 2007. Madelon Vriesendorp



Cuadro Superpainting, 2007. Madelon Vriesendorp

## Superpainting

En 2007 empieza a dibujar un nuevo cuadro con motivo de la exposición monográfica que se celebraría sobre su obra en 2008 titulada *The world of Madelon Vriesendorp*<sup>134</sup>. Se trata de *Superpainting*, un cuadro plagado de información.

Los cuadros de Madelon se llenan de todos sus objetos que son para ella la principal fuente de creación y reproducción. La combinación entre ellos; de unos con otros, de otros entre unos, de recuerdos de la vida, de predicciones futuras, de desengaños asumidos, de escenas empaquetadas, de ausencias y presencias, construirán un nuevo final asumido. Todo esto se recoge en este último dibujo que ha realizado y que puede considerarse como la imagen resumen de la obra de Madelon Vriesendorp, *Superpainting*. Aquí está todo lo que tiene que estar, una gran selección entre todos sus objetos desvela nuevos secretos. Para ella está toda su vida; está su familia, están sus obras más preciadas, está su colección de objetos, están el Empire State y la Chrysler guardados en una caja que ha viajado desde New York para terminar al final de la última habitación en su piso de Londres. Aunque como ya se ha afirmado, y el cuadro que aparece en la esquina superior derecha así lo evidencia, la historia no acabó aquí y tuvieron que huir más lejos.

Como siempre, nos presenta dos versiones con escenas distintas. La escena es similar, se desarrolla en la misma habitación del estudio de Madelon en Londres, aparecen los mismos souvenirs en ambas pero cambiados de sitio, se incorporan algunos nuevos. Los cuadros de las paredes han alterado su posición, intercambiándose unos con otros, se traen otros no conocidos. Posiblemente por las constantes exposiciones que en ese momento se hacían los materiales van entrando y saliendo del estudio reconfigurándose azarosamente según llegan al emplazamiento.

Las dos versiones, aparte de estas diferencias irrelevantes presentan algunas que nos interesan para este texto. En el primero de los cuadros, denominado como *estudio para Superpainting*, aparecen dos personajes a modo de los campesinos de *El ángelus*. Uno de ellos camuflado como demonio tras la vestimenta de una inofensiva y recatada monja que custodia con recelo un ejemplar de La Biblia encarnada en el libro *S,M,L,XL*. El otro es una extraña mezcla entre hombre y mujer con un vestido dorado a modo de la reina de la casa, a punto de devorar a la pareja. En la versión definitiva, este personaje se mantendrá igual, mientras que la monja endemoniada, se representa como un demonio de madera totalmente inofensivo. Un muñeco más que ha quedado relegado a

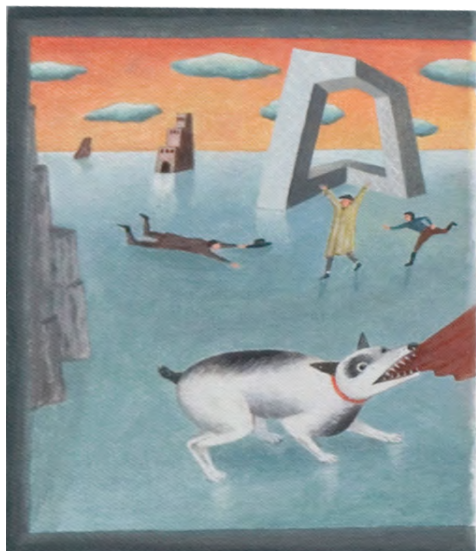
---

[ 134 ] The world of Madelon Vriesendorp, Exposición celebrada en la Architectural Association entre el 11 de Enero y el 8 de Febrero de 2008. Comisariada por Shumon Basar y Stephan Trüby.





Madelon Vriesendorp trabajando en el cuadro Superpainting, 2007



Extracto de cuadro dentro del cuadro Superpainting, 2007.  
Madelon Vriesendorp



Maqueta del CCTV y bebé fumando en el estudio de  
Madelon Vriesendorp

un segundo plano en su vida, ya no tiene el poder que antes tenía sobre su persona, se ha liberado. El cuadro es un manifiesto por la liberación del ser. Ella ahora empieza a brillar por sí misma. Tras el hueco de la puerta se esconde la silueta de una mujer que muestra solamente sus pies y su nariz a punto de irrumpir en la escena tal y como hizo el Rockefeller Center en su momento. Madelon desvela en una entrevista con Beatriz Colomina<sup>135</sup> que es ella la que se encuentra escondida tras la pared del fondo de la habitación.

Centrémonos en la pared derecha de los dos cuadros. Como hace habitualmente, aparecen pinturas dentro de la pintura. En el primer caso podemos encontrar un cuadro donde aparece por única vez en la obra de Madelon un dibujo del CCTV de Koolhaas. Sobre un paisaje recóndito que parece una pista de hielo, se posa abandonado, y la gente huye horrorizada gritando en el infinito. Dicho cuadro se mantendrá de forma idéntica en la pintura final. Pero hay otro detalle más relevante, en el primer cuadro aparece debajo del cuadro del CCTV un cuadro posado en el suelo en la parte inferior derecha. Se trata de un croquis enmarcado del cuadro *Flagrant Delit*, unas siluetas muy sutiles se identifican en su interior. Es una especie de pentimento que Madelon incluye aquí para eliminarlo en el cuadro definitivo. Finalmente lo que incluirá será un baúl donde en su interior se guarda para la posteridad la escena de *Flagrant Delit*. Ya todo ha pasado, va siendo hora de enterrar los aciertos y los fracasos para nacer de nuevo.

El nacimiento y la muerte son acontecimientos muy similares. Acontecimientos que producen en nuestro interior los más exquisitos placeres y los más desgarradores dolores. Hay una última acción artística que rescataremos de la obra de Madelon, donde vuelve a reinterpretar el cuadro de *El ángelus* de Millet usando el MPC de Dalí.

Muchos son los objetos que copan las estanterías del estudio de Madelon, en este momento nos interesa rescatar uno en particular que aparece en ambos cuadros cambiando su posición a la espera de ser usado para configurar una escena. Hablamos de una figura de tamaño mediano que muestra a un bebé fumando un cigarro tranquilamente viendo la escena de los dos personajes incomprensibles. El hijo muerto de los campesinos emerge de la fértil madre-tierra para aparecer por fin en escena. Se trata del bebé fumando que Madelon ha colocado bajo una maqueta a escala del CCTV. La cesta con la recolecta se ha reemplazado por la cajetilla de tabaco que matará al bebé. El saco de patatas y la carretilla ya no escenifican la erotización de la pareja, sino que son unas piernas de mujer anclada en el territorio. La horca ha sido sustituida por

---

[ 135 ] En entrevista de Beatriz Colomina a Madelon Vriesendorp "Life With Very Selected Objects", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p.217.



un cactus de cualquier desierto americano en alusión al vaquero fecundador de la madre-tierra. Por fin la fecundación ha dado sus frutos. Una nueva representación del acontecimiento donde conociendo el desenlace de la historia un quijotesco caballero medieval no irrumpe en la escena, sino que custodia de ellos.

### **La nueva era es femenina**

Rem Koolhaas defiende que el libro *Delirious New York* es un libro sobre cuerpos<sup>136</sup>. En él aparecen continuamente hombres dirigentes o arquitectos reunidos tomando decisiones, diversas alusiones a la figura masculina ya que estamos en un mundo de hombres principalmente, en la arquitectura del rascacielos no hay compañía femenina. La primera imagen que aparece rompiendo esta monotonía masculinizada es la de la chica lavabo. Una imagen de la fiesta de disfraces que vimos en capítulos anteriores, donde los 44 arquitectos se habían disfrazado de sus propios edificios, entre ellos tímidamente aparece Edna Cowan.<sup>137</sup>

En las dos versiones originales del libro que se han comparado<sup>138</sup> podemos observar como la imagen de la chica lavabo es más grande en la versión francesa. Parece que no tiene importancia y está disimulado con lo que simula un problema de espacio en la maquetación. Pero es un detalle que no pasa desapercibido ya que en la edición francesa aparece a página completa y en el borde exterior, mientras que en la edición inglesa se relega a un segundo plano, colocándola hacía el interior del libro, pegada al lomo, y reduciéndola considerablemente de tamaño.

Es importante describir el pie de foto que la acompaña para comprender esto en una sociedad americana.

*“La nueva era es [...] feminista”: la señorita Edna Cowan como la “chica lavabo”, una aparición salida del subconsciente de los hombres. Koolhaas reivindica la posición de la mujer en la arquitectura manhattaniana. La arquitectura, en especial su mutación de Manhattan, ha sido una actividad reservada a los hombres. Para*

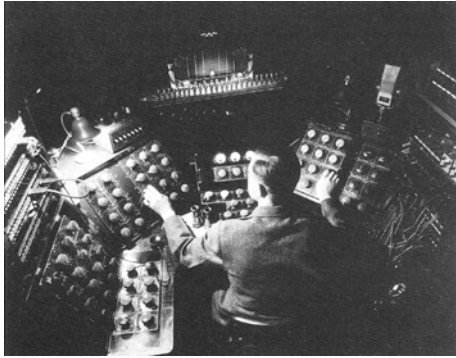
---

[ 136 ] En una conferencia dentro del programa Supercrit para la Universidad de Westminster titulada “Delirious New York”, Koolhaas expone toda una serie de imágenes sobre cuerpos que aparecen en el libro, defendiendo que es un libro no solo de arquitectura, sino de cuerpos. Conferencia de Rem Koolhaas titulada *Delirious New York*, para Supercrit #5. 5 de Mayo 2006.

[ 137 ] Koolhaas publicó un artículo sobre el Baile de disfraces y la chica lavabo, titulado “The Architects’ Ball - A Vignette, 1931” en la revista *Oppositions* 3 de 1974. pp.91-96.

[ 138 ] Ver dicho análisis y comparativa de los dos originales en francés e inglés del libro que se encuentra al final de este documento en el apartado Apéndice: Análisis del libro “Delirious New York”.

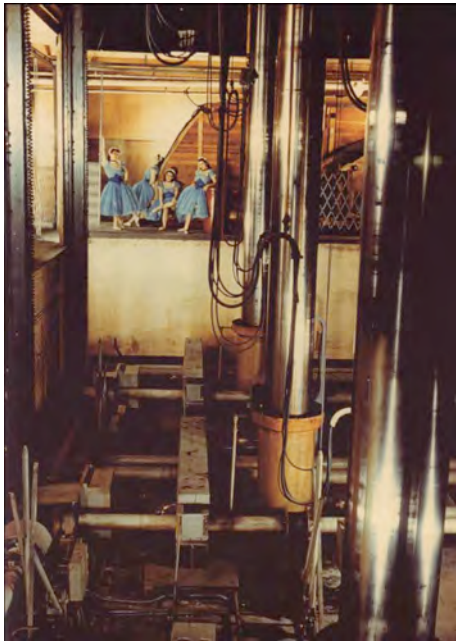




La cabina de control, Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas, p.212



Rockettes en crisis, centro médico de las Rockettes, y dormitorio.  
Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas, p.218



Rockettes y máquinas, Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas, p.215



Rockettes, Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas, p.216



Pacientes en terapia, Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas, p.236

*quienes apuntan al cielo, lejos de la superficie de la tierra y de lo natural, no ha habido compañía femenina.*  
(Koolhaas, 1978: 130)

La siguiente mujer que se muestra en el libro es en una escena donde aparecen un grupo de mujeres bailando sobre un escenario. Una imagen tomada desde la cabina de control de mandos evidentemente dirigida por un hombre. Koolhaas irónicamente habla de que el hombre controla a la mujer desde el escenario *La cabina de control del “lugar de recreo metropolitano”: el gran escenario, que [el encargado] observa constantemente (a veces con unos prismáticos), está a toda una manzana de distancia* (Koolhaas, 1978: 212).

La mujer vuelve aparecer mostrándose más adelante, en una sucesión de imágenes donde la figura femenina se relaciona con su entorno inmediato. Todas aparecen en grupo, la única que aparecía sola, era la ridiculizada mujer lavabo. Mujeres de fondo mostrando el poderío del ascensor; Las rockettes con su “*energía teatral sin argumento*” invaden el escenario y al público.

*Las Rockettes = el coro como principal protagonista, el primer actor, un solo personaje formado por 64 personas que llenan el gigantesco escenario, vestidas con trajes suprematistas: mallas integrales de color carne realzadas por una serie de rectángulos negros que se van estrechando hacia la cintura para acabar en un pequeño triángulo negro; un arte abstracto vivo que reniega del cuerpo humano.* (Koolhaas, 1978: 217)

A continuación aparecen tres imágenes con grupos de mujeres; en crisis; en la consulta del médico; y durmiendo en las habitaciones de descanso. Como ya se ha citado, para Koolhaas el libro es un libro de cuerpos; hombres, mujeres, mujeres (cuerpos) y máquinas, mujeres y arquitectura.

La última aparición de mujeres reales en el libro es una imagen con un grupo de pacientes siguiendo una terapia de refuerzo, durante una fiesta en un hospital. Esta imagen se acompaña en el libro por el diagrama del funcionamiento interno del método paranoico crítico de Dalí.

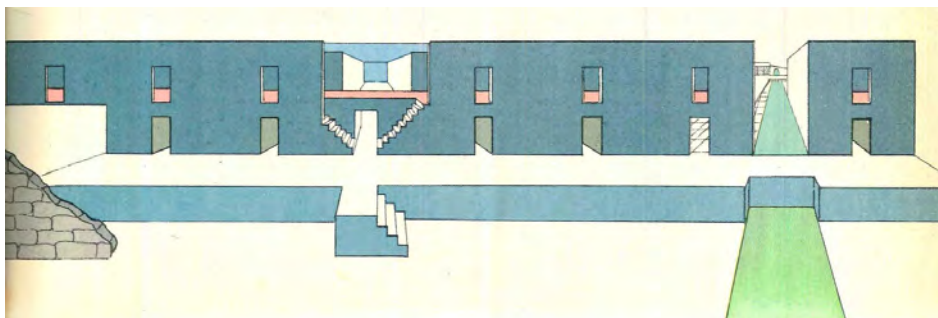
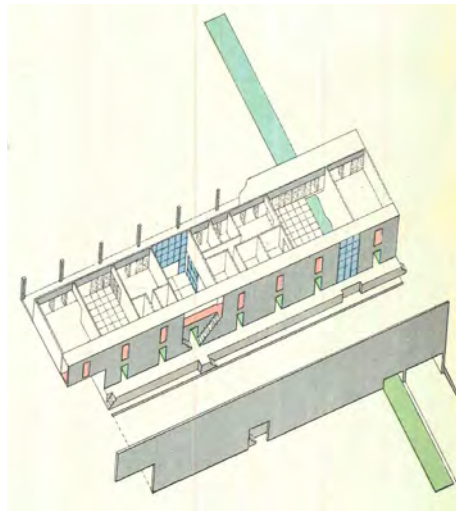
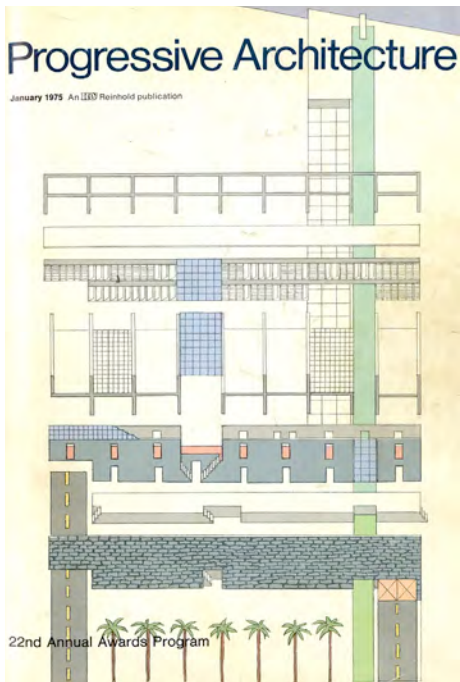
La siguiente mujer que aparecerá en el texto es ya en las conclusiones. Se trata del *Hotel Sphinx*. La primera demostración en proyecto de la encarnación de un cuerpo en edificio, o bien de otro edificio en este edificio. La arquitectura va más allá, su antropomorfización cada vez es más clara.

En el burdel parisino del Sphinx, Alberto Giacometti verá a las mujeres lejanas y deseables, considerándolo un sitio maravilloso por encima de todo. Bataille reconocerá el burdel como la fuente





Situación de la Spear House en Miami. 1974. Koolhaas, Spear



Axonometra, alzado y muros desplegados de la Spear House en Miami. 1974. Koolhaas, Spear

de repulsión fascinada.<sup>139</sup> Las mujeres son objeto de deseo tanto como de pavor, su capacidad de trabajo y la resolución del mismo cada vez atemorizan más a quien se ve amenazado.

Koolhaas lleva al extremo la introducción del cuerpo en el libro, incluso trasladando límites y llevándolo a los edificios como ya hemos visto en toda la serie de cuadros de Madelon sobre New York. Esto será una constante y su gran objetivo desde estos inicios, donde podríamos plantearnos varias cuestiones como: ¿Quién es Koolhaas en estos edificios?, ¿con cual se siente identificado y se reconoce? O dicho de otro modo, ¿defiende la reencarnación del arquitecto en sus propios edificios?

Defendemos aquí que Koolhaas está totalmente en lo cierto cuando afirma que *Delirious New York* es un libro de cuerpos, unos cuerpos que se encarnan, reencarnan y desplazan a su antojo por la ciudad, celebrando o destruyendo según las vivencias de ellos o de su arquitecto. Una arquitectura antropomórfica nutrida de la vida de la madre.

### Tres en la cama. Spear House. Miami

En la última página del libro *Delirious New York*, previo a los créditos fotográficos, aparece el texto de Agradecimientos, aquí se incluye un párrafo<sup>140</sup> donde Rem Koolhaas escribe:

*[...] De maneras conocidas y desconocidas para ellos, Pierre Apraxine, Hubert Damisch, Peter Eisenman, Dick Frank, Philip Johnson, Andrew MacNair, Laurinda Spear, Fred Starr, James Stirling, Mathias Ungers, Teri Wehn y Elia Zenghelis han fomentado el avance de este libro sin ser responsables, en modo alguno, de su contenido. [...]*<sup>141</sup>

Sólo dos mujeres se citan en el texto: Teri Wehn-Damisch que ya hemos visto la amistad que los unía, sobretudo con Madelon con la cual realizaron el cortometraje de *Flagrant Delit*. La otra figura femenina que sorprendentemente aparece, es la joven arquitecta Laurinda Spear.

---

[ 139 ] Véase artículo de Veronique Wiesinger: Reflexiones sobre "El sueño, el Sphinx y la muerte de T.". Publicado en: LEBRERO STALS, José; WIESINGER, Veronique: Alberto Giacometti, una retrospectiva. Fundación Museo Picasso Málaga, 2012.

[ 140 ] En el resto de párrafos se cita a la gente que ha colaborado en la aportación documental, maquetación, crítica, dibujos, y económicamente a la construcción del libro.

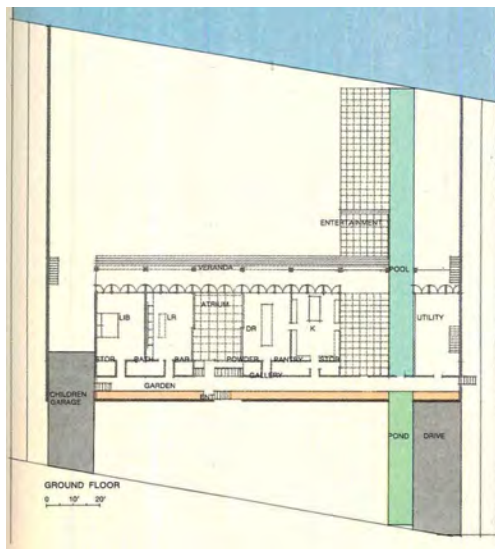
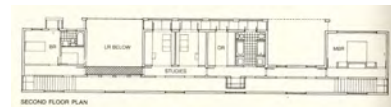
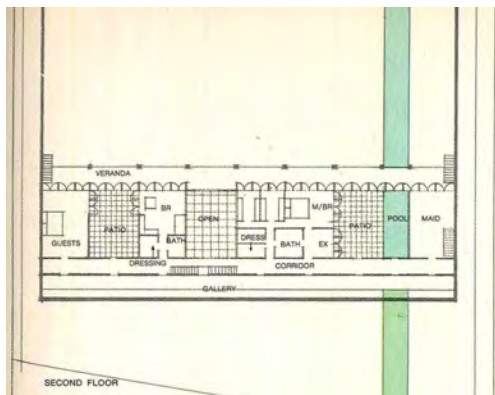
[ 141 ] En página de Agradecimientos de: KOOLHAAS, Rem: *Delirious New York*. Oxford University Press. 1978. p.263. En edición en castellano por Gustavo Gili. p.317.



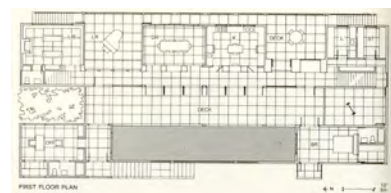
Laurinda Spear



Laurinda Spear y Bernardo Fort Brescia



Plantas de la Spear House en Miami. 1974. Koolhaas, Spear



Plantas de la Pink House en Miami. 1977. Fort Brescia, Spear

Laurinda Spear estudio Fine Arts en Brown University y posteriormente realizaría su máster para ser arquitecta en Columbia University donde estudió desde 1972 hasta 1975. Allí conoció a Rem Koolhaas que impartía docencia esporádicamente junto con Elia Zenghelis<sup>142</sup>.

Koolhaas en clase expondría los proyectos que estaban realizando y las investigaciones que se traía entre manos en OMA; como su estudio delirante sobre New York, el surrealismo, el constructivismo ruso y los proyectos realizados en la *AA School* sobre la interpretación del muro. Laurinda estaba fascinada por el trabajo del holandés que empezaba a llenar las publicaciones y exposiciones en esos años. Ella le propondría realizar un proyecto de forma conjunta, según Laurinda sería un proyecto enmarcado en un ejercicio de curso en la universidad.<sup>143</sup> Se trataba de un proyecto para la casa de verano de sus padres, en un barrio suburbano del sur de Florida, en Miami, fechada en 1974.<sup>144</sup> Juntos se pusieron a trabajar en la misma consiguiendo el Premio *Progressive Architecture Award* a la mejor casa de la revista *Progressive Architecture*<sup>145</sup> donde Peter Eisenman era miembro del jurado y apostó fuertemente por concederle el premio a este proyecto que el consideraba absolutamente rompedor, donde él veía representada una nueva arquitectura icónica.

El proyecto consistía en una gran casa junto a uno de los canales que recorren Miami Beach. La casa se organiza en cuatro muros paralelos al canal creando tres grandes zonas programáticas, en ellas se organiza todo el programa de la casa. Una lineal piscina penetra en la casa sesgándola y discurriendo perpendicular a estos muros llegando hasta el canal, mezclando el agua dulce con el agua salada, tal como hacía Dalí en *Un perro andaluz* cortando el ojo de la chica.

---

[ 142 ] Cuando Rem Koolhaas se trasladó a Ithaca también lo hicieron Elia y Zoe Zenghelis, instalándose ellos en New York, donde Elia impartía docencia en Columbia.

[ 143 ] En el siguiente curso 1975/76 cuando Koolhaas impartía docencia en la AA School siendo director de la Diploma Unit 9, todos los ejercicios que ponía eran objeto de su interés: Tektonik, Pools as Urban Type, Southbank, House in Miami, The Bridge Program. Uno de estos ejercicios de curso que hicieron fue basado en la interpretación de su proyecto para la Spear House en Miami. Los estudiantes tenían que trabajar sobre ella para interpretarla y hacer una nueva casa con sus elementos. Uno de los estudiantes que realizó este proyecto fue Zaha Hadid. Véase el artículo de Gargiani "Teaching at the Architectural Association-School of Architecture, 1975-80. GARGIANI, Roberto: Rem Koolhaas / OMA. The Construction of Merveilles, EPFL Press. 2008. pp.49-52.

[ 144 ] En una entrevista realizada por el autor de esta tesis a Laurinda Spear, ella relata que conoció a Koolhaas siendo alumna de Zenghelis en Columbia. Según Laurinda el proyecto de la casa de los padres se realizó como proyecto en la Universidad, tutorizado por Rem Koolhaas. Por contra en todas las revistas se encuentra publicado como un proyecto real realizado entre ambos. El Premio de la revista *Progressive Architecture* así lo manifiesta, aunque en la propia revista aparece sin cliente.

[ 145 ] Award Remment Koolhaas, Laurinda Spear. En *Progressive Architecture*. 22nd Annual Awards Program. Enero 1975. pp.46-47. "House in Miami 1974". En *Architectural Design* vol. 47, nº 5 de 1977. pp.352-353.





Acceso a la casa Pink House en Miami. Arquitectura 1977. Fotografía estado actual en 2015. Ferran Ventura



Primer muro de la casa. Pink House en Miami. Arquitectura 1977. Fotografía estado actual en 2015. Ferran Ventura



Hacia el canal. Pink House en Miami. Arquitectura 1977. Fotografía estado actual en 2015. Ferran Ventura

Un proyecto que nunca se llegaría a construir. De nuevo Koolhaas no ve materializadas sus ideas en obra. Koolhaas siempre lo ha considerado un proyecto de alto valor para él. El proyecto se publica de nuevo en la revista *Architectural Design*, en el número<sup>146</sup> donde se recogen todos los trabajos de OMA hasta ese momento. Koolhaas engloba este proyecto dentro de lo que llama *Proyectos rectangulares*, en este epígrafe incluye tres proyectos: *House in Miami* de 1974, *Museum of Photography in Amsterdam* de 1975 con Martha Polak, y *The Story of the Pool* de 1976. Koolhaas los describe como proyectos rectangulares, que están caracterizados por *subdivisiones regulares en su interior que corresponden a la rotura de su programa dentro de repetitivas unidades de actividad humana [...] Estos sistemas solo son interrumpidos para acomodar ciertas demandas del programa*. En la casa de Miami la ruptura está clara con la piscina, en el Museo la intromisión de la carretera, y en el cuento de la piscina, ¿se está guardando Koolhaas algo para el futuro? Todos estos proyectos se caracterizan también por no ser de OMA, sino que son proyectos realizados por Koolhaas solo o con terceras personas que no son miembros de la oficina.

En 1977 Laurinda Spear se enamoró del arquitecto peruano Bernardo Fort Brescia. Juntos fundaron la oficina *Arquitectonica* con sede en Miami. Su primer proyecto construido fue la casa de sus padres, la *Pink House*. Una versión modificada del proyecto realizado con Koolhaas, aunque mantenía la estructura original de cuatro muros paralelos, el resto fue totalmente modificado por Fort Brescia, llegando a pintarla de rosa para cambiarle el nombre bautizándola como *Pink House*.

Aunque Peter Eisenman destacaba el entendimiento del entorno urbano y la capacidad del proyecto de adaptarse al lugar, Laurinda manifiesta que el proyecto final construido no tiene nada que ver con el realizado con Koolhaas, necesitaba ajustarse a la realidad urbana de Miami. Cuando modificaron el proyecto con Bernardo Fort Brescia, principalmente se hizo para adaptarse mejor a la ciudad. Gracias a este proyecto fueron galardonados con un premio a la “mejor Arquitectura Joven” en 1977. A partir de aquí la firma de Miami se convirtió en el gran emblema de la arquitectura de la ciudad, haciendo proyectos por todas partes del mundo. La *Pink House* fue vendida recientemente por la familia Spear a unos nuevos propietarios que han mantenido prácticamente la casa como se conservaba.

Los proyectos de *Arquitectonica* estaban muy influenciados por el *Surrealismo*. Laurinda niega que su obra tenga cualquier influencia de *Delirious New York*, y que ella nunca tuvo nada que ver con el libro de Koolhaas, sin entender muy bien la inclusión

---

[ 146 ] “House in Miami 1974”. En *Architectural Design* vol. 47, nº 5 de 1977. p.352.





Westin Hotel, New York. Archivo Arquitectonica, 2002

de su nombre en los agradecimientos del libro. También afirma que no hay ninguna influencia por parte de la obra de Salvador Dalí en su arquitectura.

Uno de los proyectos que nos interesa destacar de *Arquitectonica* por su relación con el libro de Koolhaas es el Westin Hotel, edificio que realizan en New York en 2002, situado en la 8ª avenida con la calle w43.

La proximidad a Times Square lo convierte en un edificio absolutamente Surrealista, por varios motivos. El uso del color es lo primero que llama la atención, al igual que sucedía en la Pink House, aquí se opta por usar colores llamativos captando la atención del transeúnte y convirtiéndolo en una pantalla iluminada más de la ciudad. El reflejo de la celebración y la destrucción se plasma en su envolvente. A simple vista no es solo un edificio, sino que sale un apéndice más bajo que también forma parte del complejo edificado. La torre principal bien podría interpretarse como dos torres abrazadas por el sello del amor de los tiempos pasados a modo de los campesinos de *El ángelus* de Millet fundidos en uno solo. Tres edificios en New York que conviven con amigos y enemigos, viviendo su historia dentro de la retícula manhattaniana.

Laurinda en la entrevista que se le realiza, cierra tajantemente el tema diciendo que *es solo un edificio*, no significa nada más que la respuesta a las necesidades de un cliente. *El edificio no tiene relación alguna con Delirious New York*, ni intenta responder a nada ni a nadie. Es un proyecto de arquitectura en Times Square en New York.

Según una entrevista realizada a Margarita Blanco<sup>147</sup>, socia de Laurinda Spear, el edificio recibió duras críticas en New York por el colorido que inserta en la ciudad.

Margarita hablando sobre Koolhaas destaca que en un mundo de hombres *él siempre supo rodearse de mujeres con gran capacidad creativa, Madelon, Laurinda o Zaha*.

Sobre la influencia de la figura femenina en Koolhaas, Laurinda no tiene ninguna opinión al respecto, al igual que sobre el cuadro de Madelon *Flagrant Delit* que ilustró la portada de *Delirious New York*, donde a la pregunta de qué le parece el cuadro no se recibe respuesta. Sin duda es un cuadro inquietante.

---

[ 147 ] Margarita Blanco es socia y directora junto a Laurinda Spear de la firma ArquitectonicaGEO, rama dedicada al paisaje de Arquitectonica, con sede en Miami. Estudio arquitectura en Cornell University cuando Rem Koolhaas estaba allí dando clase junto con Oswald Mathias Ungers. El hijo de Ungers, Simon, era el novio de Margarita. Rem Koolhaas posteriormente cuando viajaba a Ithaca se quedaba en casa de Simon y Margarita. También fue amiga de Salvador Dalí a finales de los setenta, cuando su padre adquirió cuadros del pintor, ella estableció una amistad con Dalí y cada vez que estaba en New York iba a visitarle al Hotel St. Regis para ver como pintaba sus cuadros. Se ha realizado una entrevista a Margarita Blanco con motivo de esta tesis doctoral para conocer su relación con Dalí, Koolhaas, Ungers y Laurinda Spear.



Cuadro Zaha. 1978. Madelon Vriesendorp



Rem Koolhaas y Zaha Hadid en una fiesta



Collage de los miembros de OMA en la habitación de la escena delito. Revista FIZ Diciembre 1978. Con Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp

## Hacer el amor en abstracto. Museum of the 19th century. London

El 31 de Marzo de 2016 fallecía en un hospital de Miami la arquitecta iraquí Zaha Hadid de un ataque al corazón.

Hadid estudió matemáticas en Bagdad antes de matricularse en la *AA School* en el año 1972. Año en el que Rem Koolhaas abandonaba temporalmente la *AA* sin terminar sus estudios, para emprender su viaje estadounidense. Zaha fue alumna de Elia Zenghelis y Rem Koolhaas en el año 1975, y se graduó en el curso 1977, donde realizó su proyecto final de carrera con ellos, una vez que ya formaba parte del equipo de OMA y estaba realizando varios concursos con ellos. En esos años como ya hemos visto, OMA tenía su sede en la vivienda familiar de Koolhaas. Posteriormente Rem la apadrinaría como alumna tal y como hizo Zenghelis con él, y pronto comenzaría a impartir clases con ellos como asistente en la Unit 9. Koolhaas veía demasiadas cosas en su persona, ella era enormemente divertida, era la primera persona árabe que conocía en profundidad y le fascinaba cada vez más esta cultura. Zaha Hadid daría clase con ellos en la *Architectural Association* desde 1978, hasta quedarse como profesora principal de la unidad que ellos regentaban, la Diploma Unit 9 en el curso 1980-81<sup>148</sup>.

Hadid no solo trabajó para OMA, sino que llegó a ser uno más de los miembros del mismo como se puede ver el documento publicado en la revista *FIZ* en Diciembre de 1978. Allí el equipo se presenta con cinco integrantes; tres arquitectos y dos pintoras. En la imagen de presentación aparecen los cuatro miembros fundadores superpuestos al cuadro de *Flagrant Delit*, en clara sintonía con el Empire State y la Chrysler. Mientras que Zaha Hadid aparece como la novedad en la oficina, la modernidad que irrumpe en la habitación en la apertura de la puerta, tal y como había realizado el Rockefeller Center en su momento.

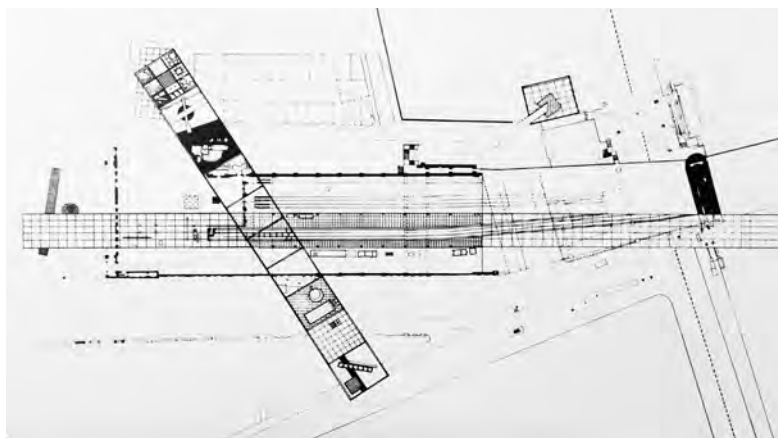
Ese mismo año 1978, Madelon Vriesendorp haría un dibujo de Hadid titulado *Zaha*. Un pequeño retrato, que muestra una juvenil Zaha Hadid subida a horcajadas en un rascacielos horizontal que es la base de su trabajo final de carrera. En su brazo sostiene unas figuras constructivistas a la vez que las mece como madre acunando a su hijo protegiéndolo ante el peligro. Según Rem, Zaha era una *combinación de belleza y fuerza*.

Destacamos para esta tesis su trabajo final de carrera, el *Museo del Siglo XIX* en Londres, proyecto muy influenciado por la figura de sus tutores.

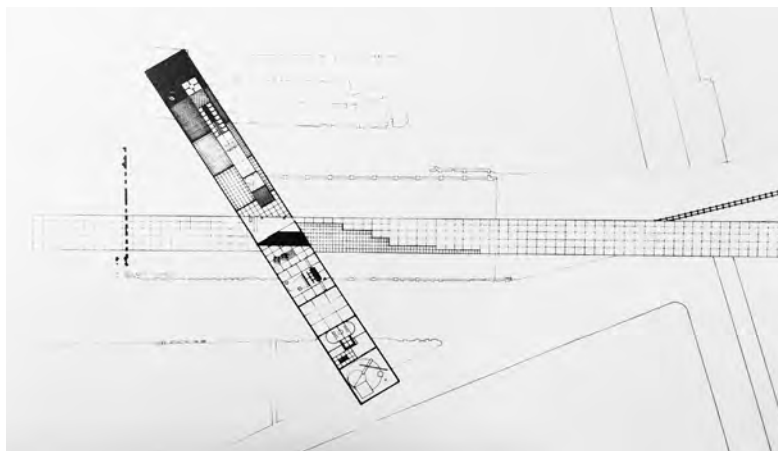
---

[ 148 ] Para más información sobre la docencia en la Diploma Unit 9 de Koolhaas y Zenghelis puede verse el artículo de Gargiani "Teaching at the Architectural Association-School of Architecture, 1975-80. GARGIANI, Roberto: Rem Koolhaas / OMA. The Construction of Merveilles, EPFL Press. 2008. pp.46-56.

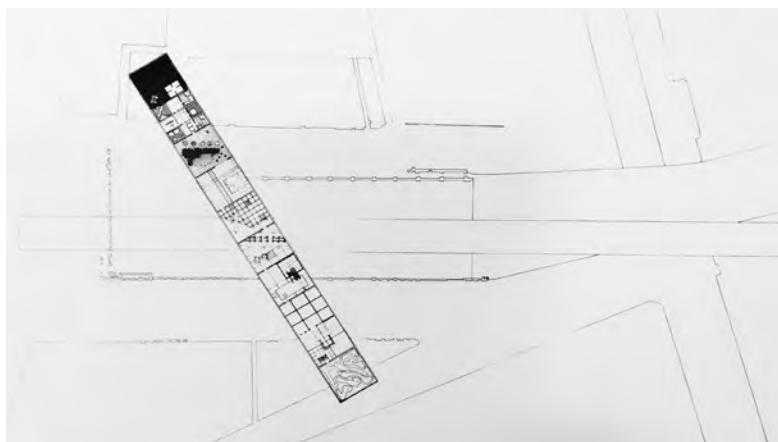




Planta con la Estación, Museo y Hotel. Museum of the 19th Century London, 1977/78. Zaha Hadid



Planta Cuarto nivel, Cubierta del Museo accesible desde Hotel. Museum of the 19th Century London, 1977/78. Zaha Hadid



Planta de cubierta con la zona pública. Museum of the 19th Century London, 1977/78. Zaha Hadid

Su proyecto está basado en el proyecto *Exodus* de Rem pero convirtiéndolo en un edificio mensurable, real y construible. Es una evolución del mismo cambiándole la escala, el programa y trasladándolo a un punto concreto y viable, pero manteniendo su forma y estructura. Consiste en un edificio que engloba una estación de tren, un hotel y el museo. Según escriben Zenghelis y Koolhaas en la revista *Pamphlet Architecture*<sup>149</sup>, *el Museo es principalmente ideológico y conjetural, más allá de la especificación de programa y el diseño en detalle, establece principios demostrables sobre lo que el rol y la presencia de la arquitectura urbana de hoy debe ser, con especial relevancia y énfasis en la relación con su contexto histórico y cultural.*

Leonidov sigue presente, Rem lo defiende a capa y espada en sus clases. En la década de los setenta impartirá varias conferencias en sus clases de la *AA School* explicando los distintos proyectos que se ha traído de sus viajes a Moscú. Zaha verá en el constructivismo ruso de nuevo la fuente de inspiración que se le reveló a Rem en su momento. Esto los unirá bastante, llegando a formar parte importante de la oficina de OMA desde su instalación en la sede de Londres. A mediados de los setenta realizarán varios viajes juntos a la Unión Soviética para seguir investigando sobre Leonidov y el constructivismo ruso. En una entrevista una vez fallecida Zaha Hadid, Anna Winston<sup>150</sup> le pregunta a Rem sobre la relación personal con Zaha, *sería un poco insípido si entrara en anécdotas, porque creo que algunas partes están ahí para ser queridas y privadas. Pero, por ejemplo, fuimos un par de veces a la Unión Soviética juntos y te puedes imaginar todo el tipo de aventuras que experimentarías en ese grado de diferencia totalmente inimaginable que existía.*

Zaha Hadid abandonaría OMA en 1980 para formar su propio estudio, Zaha Hadid Architects. Allí conseguiría elaborar su particular lenguaje arquitectónico alejado de la influencia de sus antiguos tutores y de OMA, realizando una gran aportación al mundo de la arquitectura.

---

[ 149 ] Primer libro panfleto que se publica sobre los trabajos de Zaha Hadid, recoge los trabajos realizados entre 1977 y 1981.

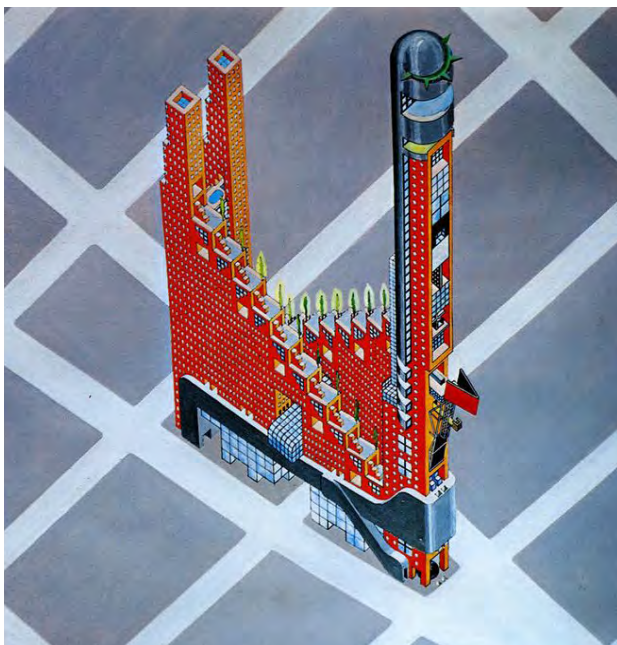
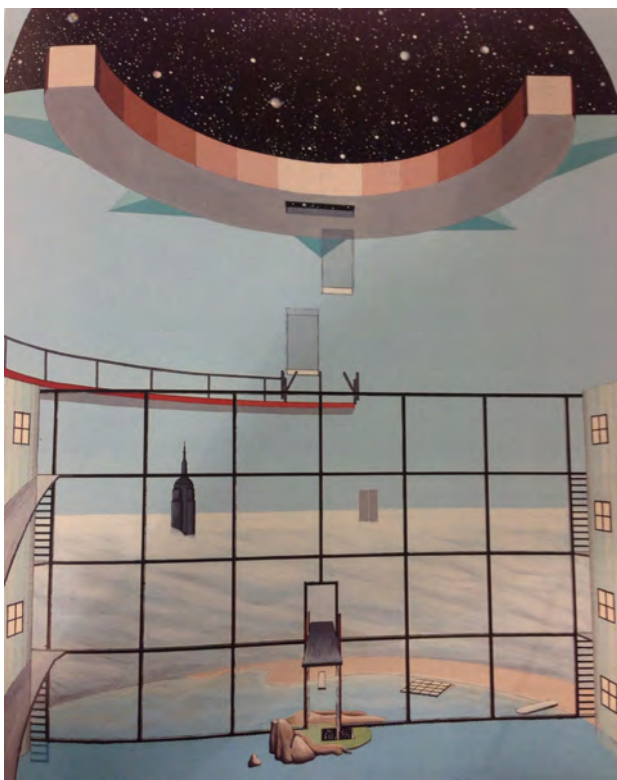
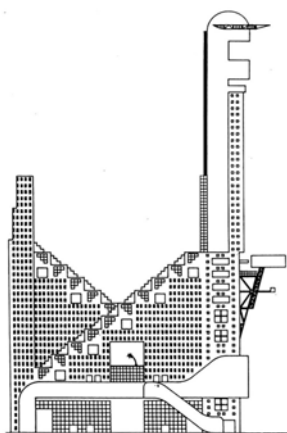
*Pamphlet Architecture* 8: Planetary Architecture by Zaha Hadid. 1981.

*Pamphlet Architecture*, era una publicación experimental de arquitectura fundada en 1978, dirigida por Steven Holl y William Stout.

[ 150 ] El 1 de Abril de 2016 un día después del fallecimiento de Zaha Hadid, Rem Koolhaas concede una entrevista realizada por Anna Winston al blog digital Dezeen. En ella contará su relación con Zaha Hadid y la importancia y valor de su arquitectura.

Koolhaas, Rem (2016) Zaha Hadid was "a combination of beauty and strength"- Interview with Rem Koolhaas [Entrevista por Anna Winston para dezeen.com] 1 de Abril 2016.





Cabeza Hotel Sphinx, 1976. M. Vriesendorp

Interior de la piscina en la cabeza y axonometría Hotel Sphinx, 1975. Madelon Vriesendorp

## Delirio de New York

Como hemos ido viendo a lo largo de este bloque de historias, todos estos documentos de una u otra forma estarían contenidos en *Delirious New York*. Koolhaas cierra el libro con cinco proyectos a modo de conclusión a la que él mismo denomina ficticia. Cinco pequeños textos o pequeñas historias que cada una de ellas conlleva un concepto asociado. Son la demostración más pura de lo que quería hacer con la arquitectura. Es arquitecto y lo que más desea en esos momentos es conseguir encargos, no duda en ningún momento a la hora de incluir en el libro los proyectos del estudio para conseguir clientes. Veamos cada proyecto para entender la apuesta real de Koolhaas en *Delirious New York*:

### *La “Ciudad del globo cautivo” (1972)*

Proyecto que tal como ya anunciamos proviene de *Exodus*, y Koolhaas en el último momento lo eliminó de allí para rescatarlo años más tarde en su libro.<sup>151</sup>

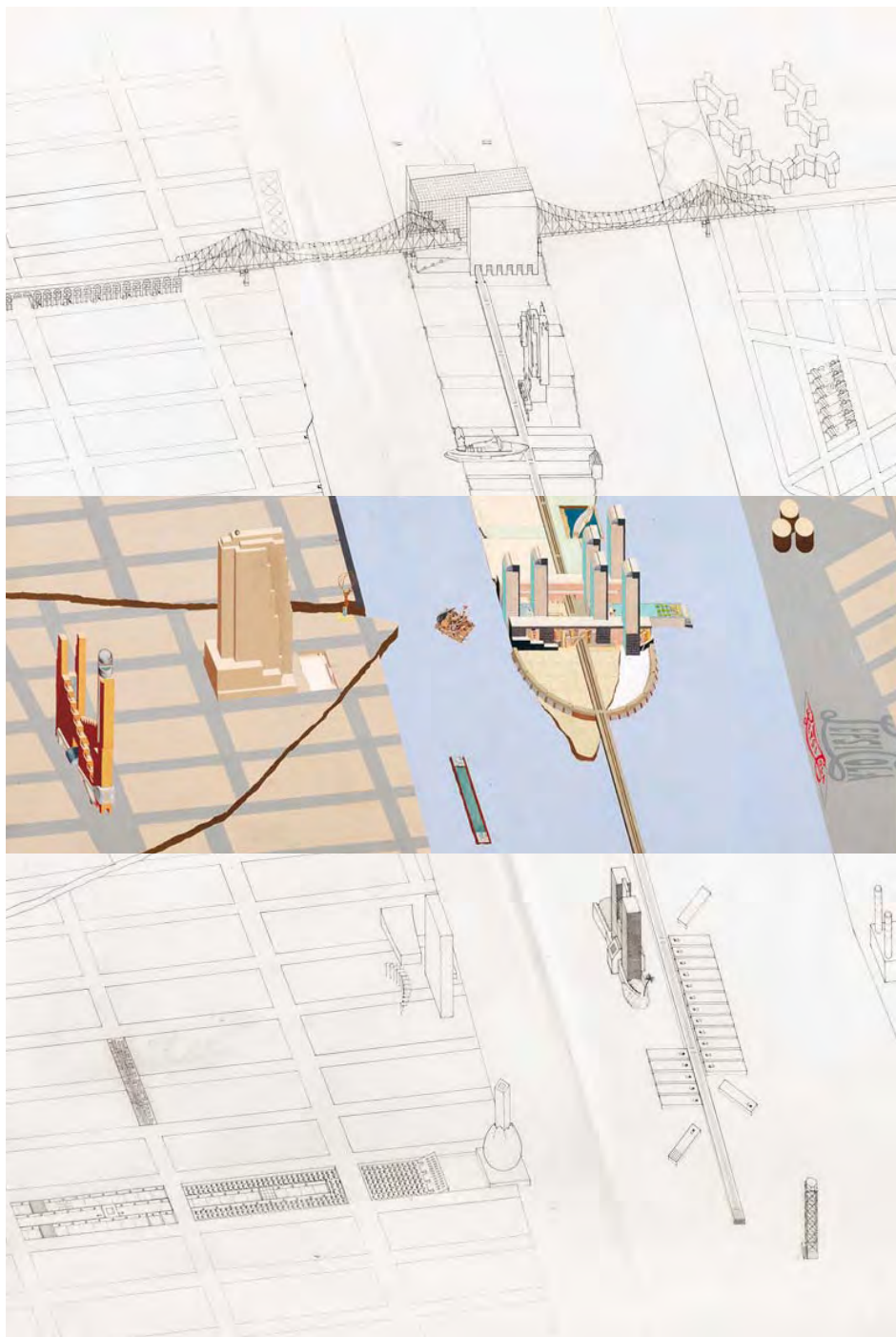
### *Hotel Sphinx (1975-76)*

Sólo este proyecto, de los cinco que se incluyen como neoyorquinos, es el que está dentro de la retícula de Manhattan, evidentemente, esto no es casual. Es un edificio femenino dentro de un mundo de hombres. Primer edificio que se considera femenino tras la demostración en los cuadros de Madelon que los edificios tienen género. Son dos proyectos en uno, aunque en DNY se presenta como un único proyecto, en los artículos de *Architectural Design* aparece diferenciado en dos: Hotel Sphinx de 1975 y Cabeza del Hotel Sphinx en 1976.

Situado en Times Square, en la 7ª avenida con la calle w42 –muy cercano al anterior edificio Westin Hotel– se levanta sobre un solar irregular una edificación formada por tres torres. Es el Hotel Esfinge, *un hotel de lujo entendido como modelo de vivienda colectiva*: Una gran torre femenina preside el complejo hacia el sur, a la que Koolhaas denomina *garras*. En la parte opuesta, al norte, cerrando el edificio dos pequeñas torres siamesas, él las denomina *colas gemelas*. La gran pieza femenina es una mezcla de la Estatua de la Libertad y el Downtown Athletic Club, edificio que para él representaba la conquista completa del rascacielos. *El rascacielos se usa como un “condensador social” constructivista: una máquina para generar e intensificar algunas modalidades*

---

[ 151 ] La ciudad del globo cautivo ya ha sido expuesta anteriormente en el capítulo del mismo nombre. p.205 y siguientes de esta tesis.



Montaje de La nueva Welfare Island. Sobre base de dibujo con pintura de Madelon Vriesendorp

*deseables de las relaciones humanas* (Koolhaas, 1978: 152). En esta pieza es donde se ubican todas las actividades del hotel, todos esos condensadores sociales que fomentan la relación: salas de juego, gimnasios, saunas, salones de belleza, restaurantes, etc. Su culmen es la cabeza donde se incluye la zona para la relajación y, el culto al cuerpo y la mente. Aquí se localiza la gran piscina que se extiende por el mar de nubes de Manhattan encontrándose con el Empire State y las Torres gemelas. Esta cabeza se puede girar y bascular *en función del nivel de energía nerviosa de la metrópolis en su conjunto, toda la cabeza puede hacerse bascular hacia arriba o hacia abajo* (Koolhaas, 1978: 299). En el basamento de unión de las tres torres es donde se ubica el programa de habitaciones del hotel, suites, apartamentos e incluso villas con jardines. En las torres gemelas se incluyen estudios de doble altura y oficinas. Un edificio totalmente antropomórfico hasta en el uso del lenguaje para denominarlo, se llama esfinge, hablan de cabeza, de cuello, de piernas, de cola y de cara. Bien podría ser la mezcla que Madelon hizo en 1974 con el cuadro *Dream of liberty*, donde la Estatua de la Libertad penetraba en el interior de la Chrysler convirtiéndose en un solo elemento. Un embarazo donde tras un año de gestación nació este nuevo ser encarnado en edificio.

#### *La nueva Welfare Island (1975-76)*

Se trata de un proyecto de regeneración urbana de un espacio abandonado. Koolhaas pretende hacer una resurrección de algunos de los rasgos que hicieron de la arquitectura de Manhattan algo único: su capacidad de fundir lo popular con lo metafísico, lo comercial con lo sublime, lo refinado con lo primitivo; todo lo que, conjuntamente, explica la antigua habilidad de Manhattan para ganarse a un público masivo. Trabaja la isla como un laboratorio experimental donde volcar lo estudiado en *Delirious New York*. De alguna forma aquí está todo lo que tiene que estar: La piscina (sus ideas, representación de él mismo), el hotel Esfinge (la mujer), el Rockefeller Center (sorpresa, fecundidad, modernidad), la balsa de la medusa, las agrupaciones de torres del hotel Welfare Palace. Koolhaas llama a este proyecto *aparcamiento arquitectónico, cementerio de esquemas descartados*.

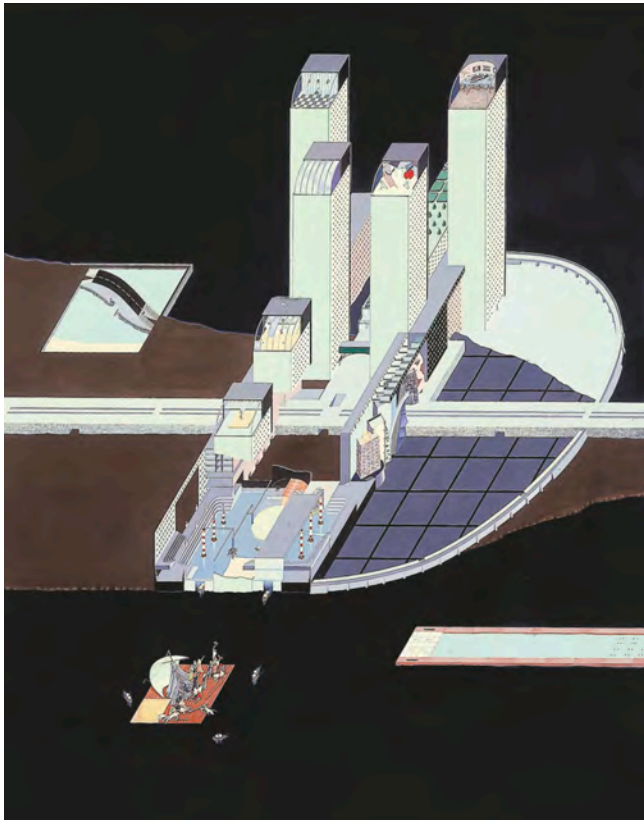
#### *Hotel Welfare Palace (1976)*

Dentro del conjunto de edificios que aparecen en el proyecto anterior, hay uno que desarrollan en profundidad, el hotel que preside la isla, donde próximamente colisionarán la piscina con la balsa de la medusa. Una energía intensa desprende este edificio

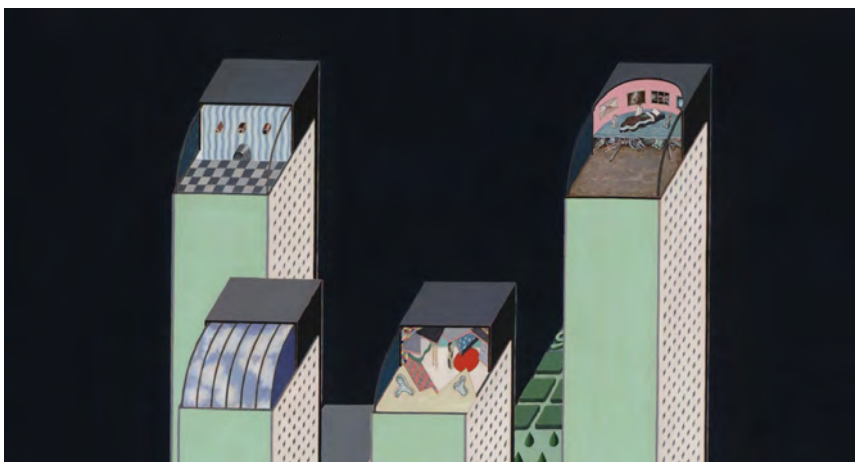




Alzado del Hotel Welfare Palace. 1975 Madelon Vriesendorp

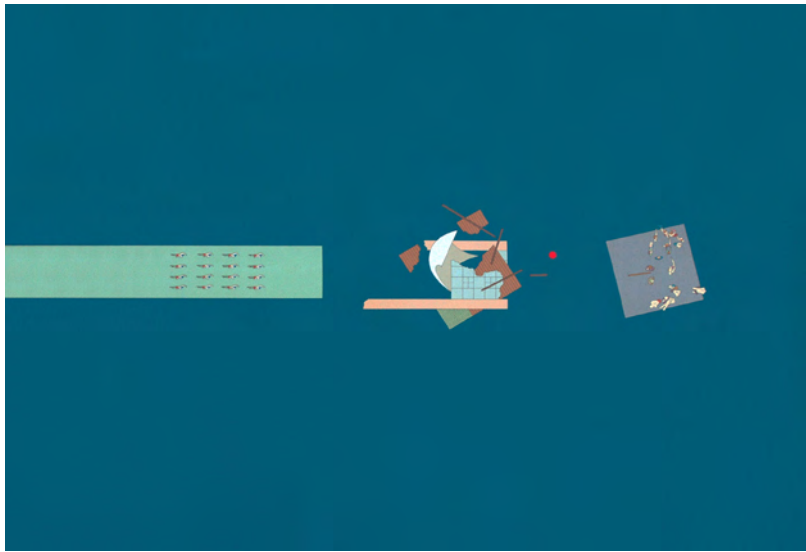


Axonométrica del Hotel Welfare Palace. 1975 Madelon Vriesendorp



Detalles de las zonas del Hotel Welfare Palace. Nótese el cuadro Freud Unlimited en la última torre. 1975 Madelon Vriesendorp





Cuadro The Raft and the Pool Collide. Madelon Vriesendorp con Rem Koolhaas. 1976



Architectural Design Vol. 47. No. 5. 1977. OMA

para que esta colisión se produzca o quizás estaban viendo algún acontecimiento que los hizo distraerse en sus trayectorias.

Una ciudad dentro de otra ciudad. De nuevo una aproximación de grupos de torres que conforman un edificio, en este caso dos grupos de tres torres forman el conjunto de seis. Continuamente la obsesión de Koolhaas por establecer lazos entre edificios, no pensar en una única torre, sino entender que los edificios deben estar acompañados. Algo que ha aprendido muy bien del complejo de edificios del Rockefeller Center, ambos se sitúan enfrentados, estableciendo un diálogo, mirándose uno al otro.

No es un edificio que nos interese mucho para esta tesis, pero tiene un detalle fundamental que puede estar desvelando uno de los secretos de Koolhaas. La habitación donde se habría producido el delito del Empire State y la Chrysler, podría ser en la habitación del ático del hotel Welfare Palace. Si miramos con atención una de las dos torres más altas, la torre seis, en el interior de la cúpula de cristal podemos ver la escena de *Freud Unlimited*, el desenlace de la historia. *Es un interior alegórico tridimensional que extrapola y predice los verdaderos destinos de los edificios RCA, Chrysler y Empire State, de cuyas tormentosas relaciones el hotel es un vástago postergado* (Koolhaas, 1978: 306).

### *El cuento de la Piscina (1977)*

Un pequeño relato ficticio, donde unos incansables e ilusionados estudiantes de arquitectura constructivistas emprendían un largo viaje de cuarenta años de duración entre Moscú y New York, sobre una piscina flotante autoconstruida, donde nadan a contracorriente. Un viaje que finalizaría frente al Hotel Welfare Palace cuando se produce la colisión entre la piscina penetrando dentro de la balsa de la medusa.<sup>152</sup>

### **Escritura vs Arquitectura**

En 1977 se publica en la revista *Architectural Design*<sup>153</sup> un monográfico con todos los proyectos de OMA sobre Manhattan producidos entre 1972 y 1976. Un adelanto al apéndice de conclusiones de *Delirious New York*. Aunque en el libro finalmente solo aparecen cinco –los que acabamos describir– de los siete

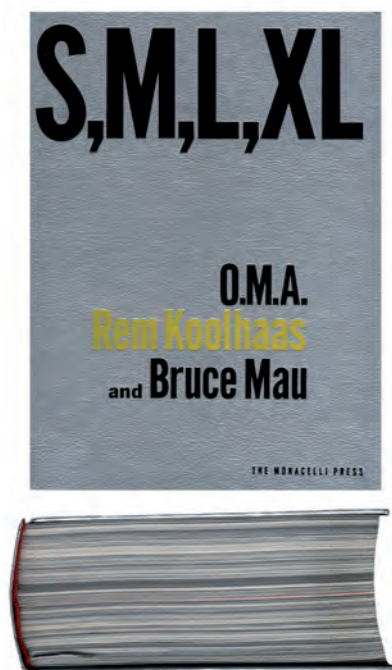
---

[ 152 ] En el capítulo “El cuento de la piscina”, en las próximas páginas de esta tesis, se desarrolla este proyecto con detenimiento.

[ 153 ] Es un número monográfico donde aparecen varios proyectos y artículos de OMA sobre New York. Contiene contribuciones externas de Kenneth Frampton, Porphyrios y George Baird. En *Architectural Design* vol. 47, nº 5 de 1977. pp.328-356.



Apéndice de conclusiones-proyectos en la primera edición de *Delirious New York*. 1978. Rem Koolhaas



This massive book is a novel about architecture. Conceived by Rem Koolhaas – author of *Delirious New York* – and Bruce Mau – designer of Zone – as a free-fall in the space of the typographic imagination, the book's title, *Small, Medium, Large, Extra-Large*, is also its framework: projects and essays are arranged according to scale. The book combines essays, manifestoes, diaries, fairy tales, travelogues, a cycle of meditations on the contemporary city, with work produced by Koolhaas's Office for Metropolitan Architecture over the past twenty years. This accumulation of words and images illuminates the condition of architecture today – its splendors and miseries – exploring and revealing the corrosive impact of politics, context, the economy, globalization – the world.

S,M,L,XL. 1995. Rem Koolhaas

proyectos que se publicaron en *Architectural Design*. No se incluyeron: *Egg of Columbus Center* (1973) y *Roosevelt Island* (1975).

En la revista aparecen publicados los siete: *City of captive globe* (1972), *Egg of Columbus Center* (1973), *Hotel Sphinx* (1975), *New Welfare Island* (1975), *Welfare Palace Hotel* (1976-77), *Roosevelt Island* (1975) y *Story of the pool* (1976). Las fechas de los proyectos incluidos en *Delirious New York* varían respecto a *Architectural Design*, el caso de *Hotel Sphinx* aparece como 1975-76, *Welfare Palace Hotel* como 1976 y *Story of the pool* como 1977. Los artículos publicados en ambos sitios difieren en contenido, estando explicados de forma más completa en *Architectural Design*, mientras que en *Delirious New York* se incluye una especie de resumen, excepto en el caso de *City of captive globe* y *Story of the pool*, que sí se publican al completo ambos casos.

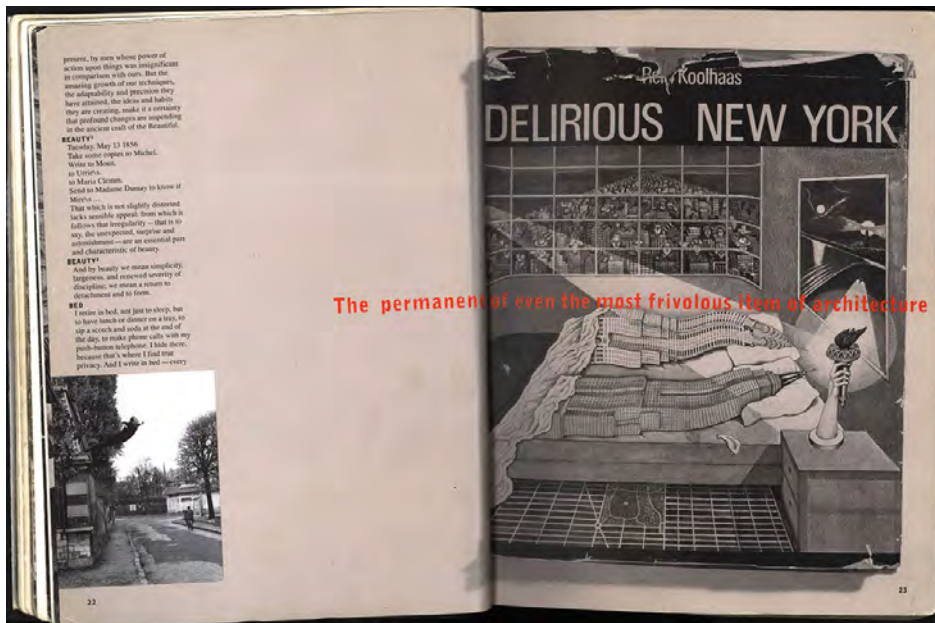
Otro proyecto que apareció en *Architectural Design* y no se incluyó en el libro era la *Spear House* (1974), la razón principal era que estaba en Miami y no en New York, pero bien podría incluirse al tratarse de uno de los primeros encargos reales de Koolhaas, como ya hemos visto anteriormente sin un final feliz.

Koolhaas es muy consciente del alcance que esta teniendo con su trabajo y se decide a plasmar en la gran biblia todo lo generado hasta el momento, pero no de una forma lineal, sino usando de nuevo el método paranoico crítico. Muestra su trabajo aproximándose desde distintos puntos de vista e incorporando diversas variables, buscando su obsesión por trasladar la arquitectura al texto siguiendo el proceso proyectual de la arquitectura. En noviembre de 1995 hace aparición en el mundo de la arquitectura un nuevo documento para la comunicación arquitectónica. Se publica *S,M,L,XL*.

En dicho libro se incluye un capítulo al inicio, siguiendo con las connotaciones sexuales tan presentes en Koolhaas, a este primer apartado se le llama "Preliminares", evidentemente ese primer gran trabajo que luego desencadena que el éxtasis discurra de forma rodada. Dos son los proyectos que ocupan esta posición privilegiada: por un lado *Exodus* y se vuelve a publicar *Delirious New York*, curiosamente lo único que Koolhaas decide incluir son imágenes de un ejemplar bastante desgastado por el paso del tiempo. Esta serie de imágenes se organiza de la siguiente forma: Portada; primera doble página con la retícula de Manhattan; todos los proyectos de OMA que aparecen en el Apéndice; última doble página con la retícula de Manhattan; y cierre con la contraportada del libro. Cierra el capítulo con una página de créditos donde pone de manifiesto que se ha realizado una nueva edición del libro pero esta vez en Estados Unidos de América por The Monachelli Press –hay que recordar que la primera edición en sus dos versiones fue



Páginas de la primera edición de Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas



Transición de Exodus a Delirious New York dentro de S,M,L,XL. 1995. Rem Koolhaas



impresa íntegramente en Francia. Al artículo se le añade un texto en color naranja que lo acompaña de forma continua superpuesta a las imágenes tomadas del libro original. El texto dice así:

*The permanence of even the most frivolous item of architecture and the instability of the metropolis are incompatible. In this conflict the metropolis is, by definition, the victor; in its pervasive reality architecture is reduced to the status of a plaything, tolerated as decor for the illusions of history and memory. In Manhattan this paradox is resolved in a brilliant way: through the development of a mutant architecture that combines the aura of monumentality with the performance of instability. Its interiors accommodate compositions of program and activity that change constantly and independently of each other without affecting what is called, with accidental profundity, the envelope. The genius of Manhattan is the simplicity of this divorce between appearance and performance: it keeps the illusion of architecture intact, while surrendering wholeheartedly to the needs of the metropolis. This architecture relates to the forces of the Groszstadt like a surfer to the waves.*<sup>154 155</sup>

En *S,M,L,XL*, la transición de *Exodus* a *Delirious New York* se realiza a través de la inclusión de una imagen a modo de charnela, se trata de *Salto al vacío* de Ives Klein. Esa imagen donde aparece el artista flotando en el aire tras precipitarse por la ventana. Koolhaas sin duda da el salto de un proyecto a otro de forma armónica, nos pretende decir que es un salto ficticio, es un collage de conceptos arquitectónicos que se documentan como una lectura continuada de textos y collages de imágenes. Intenta convencernos de que sostiene una relación fluida y estética entre

---

[ 154 ] Véase el texto completo sobre las imágenes del libro en: KOOLHAAS, Rem, Mau, Bruce. "Delirious New York. Appendix, 1978". *S,M,L,XL*. 010 publisher. Rotterdam. 1995. pp.22-43.

[ 155 ] La permanencia incluso del ítem más violento de la arquitectura y la inestabilidad de la metrópolis son incompatibles. En este conflicto la metrópolis es, por definición, la ganadora; En su realidad omnipresente, la arquitectura se reduce al estado de juguete, tolerado como decoración para las ilusiones de la historia y la memoria. En Manhattan esta paradoja se resuelve de una manera brillante: a través del desarrollo de una arquitectura mutante que combina el aura de la monumentalidad con una actuación de inestabilidad. Sus interiores incluyen composiciones de programa y actividad que cambian constante e independientemente unas de otras sin afectar lo que se llama, con profundidad accidental, la envolvente. El genio de Manhattan es la sencillez de este divorcio entre apariencia y actuación: mantiene intacta la ilusión de la arquitectura, mientras se entrega de forma completa a las necesidades de la metrópolis. Esta arquitectura se relaciona con las fuerzas de la Groszstadt como un surfista las olas.



# DALI & LE CORBUSIER THE PARANOID-CRITICAL METHOD

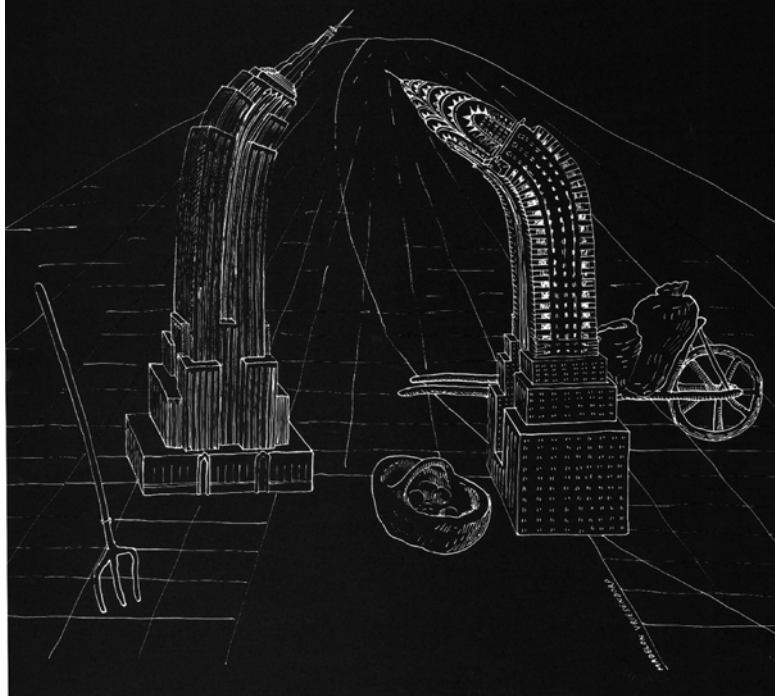


Imagen del cartel de la conferencia de Rem Koolhaas titulada: Dalí y Le Corbusier. The Paranoid-Critical Method. 1976. Madelon Vriesendorp

el texto, el dibujo y la arquitectura.<sup>156</sup> Una impregnación de todo el conjunto de sensibilidades que configuran el espacio, al igual que Ives Klein trataba de hacer con su collage confundiéndonos entre la ascensión y la caída.

Koolhaas respondía a la pregunta de por qué había escrito *Delirious New York* con una clara intención arquitectónica, la inclusión de las conclusiones al final así lo delatan. *Delirious New York tenía un objetivo principal: Yo quería construir –como escritor– un terreno donde pudiera eventualmente trabajar como arquitecto.*<sup>157</sup>

Según él todo proyecto se inicia con un texto.<sup>158</sup> La arquitectura se escribe y luego se transforma en diseño. Esta forma de afrontar el proyecto proviene de su faceta como periodista, guionista y cineasta. Hay un concepto que se escribe para empezar a pensar en términos arquitectónicos, así los conceptos y las palabras desencadenan el proceso proyectual para llegar a la arquitectura. La capacidad de traducir ese texto a un dibujo, un esquema o la propia arquitectura es una reafirmación del proceso intelectual que hay detrás de toda arquitectura. *Todos nuestros proyectos, o nuestros mejores proyectos o quizás nuestros proyectos más originales, primero se definen en términos literarios, que entonces sugieren un programa arquitectónico completo. [...]* El diseño es una demostración de una tesis o una pregunta o una idea literaria.<sup>159</sup>

Para Koolhaas la arquitectura se puede leer, al igual que un texto se puede dibujar, en el momento que ambos son dibujables o se puede redactar, pasan a ser documentos intelectuales cercanos a los ciudadanos no especializados en arquitectura. Los arquitectos tenemos tendencia a escribir de forma técnica, evitando que el lector se acerque realmente a la obra de arquitectura, este concepto es algo que Koolhaas siempre ha intentado defender desde la publicación de *Delirious New York*. Posteriormente en *S,M,L,XL* esto será mucho más evidente y finalmente la aparición de *Content* como revista de divulgación es ya la muestra final de querer acercar su arquitectura al público de la cultura de masas. La arquitectura es una producción intelectual y la escritura es la disciplina encargada de comunicar lo intelectual, no solamente es

---

[156] Koolhaas, Rem (1985) La deuxième chance de l'architecture moderne... [Entrevista por Patrice Goulet para la revista L'Architecture d'Aujourd'hui 238] Abril 1985, pp.2-9.

[157] Entrevista entre DAVIDSON, Cynthia y KOOLHAAS, Rem: "Why I wrote Delirious New York and other textual strategies". ANY: Architecture New York 1, 0 May-June 1993, pp.42-43.

[158] Hay que recordar aquí lo mal dibujante que era Koolhaas y los problemas hemos descrito anteriormente tuvo en la AA School para que no lo hicieran abandonar la carrera.

[159] Entrevista entre DAVIDSON, Cynthia y KOOLHAAS, Rem: "Why I wrote Delirious New York and other textual strategies". ANY: Architecture New York 1, 0 May-June 1993, p.42.



Postales colección Madelon Vriesendorp y Rem Koolhaas

el dibujo el que habla, sino que los conceptos hay que relatarlos. Hay que estar continuamente atento para llegar a acuerdos y desacuerdos con las ideas antes de trasladarlas a la arquitectura, donde los errores se pagan más caros.

Koolhaas lanzó su carrera como arquitecto partiendo de la escritura, y *Delirious New York* es el claro ejemplo de que es un método que le ha funcionado a la perfección, ha sido su camino para conseguir encargos. Son trabajos de arquitectura escritos. 25 años después de graduarse en la *AA School*, Koolhaas vuelve manifestando que lo primero que hizo tras acabar la carrera fue escribir un libro, *eso me hizo entender y dar forma a lo que yo quería hacer*.<sup>160</sup>

*Delirious New York es un acontecimiento singular para Koolhaas.*<sup>161</sup> Es una forma de edificio realizada con otras herramientas que no son las habituales a la arquitectura y que lo crean como arquitectura desde la raíz. Creado con postales, tipografías, cuadernos, grabadoras, videos, mapas, pero sobre todos con ideas.

*Tal vez sea un miedo a la lectura; Los arquitectos crean increíbles estructuras verbales de la mistificación. Si usted "lee" las cosas horribles que han dicho y escrito sobre el espacio, por ejemplo, este supuesto analfabetismo de los "otros" no es una sorpresa. Excluimos a todos y ahora nos sentimos solos de repente ... no tenemos a nadie con quien jugar. Creo que un nuevo proyecto arquitectónico tiene que ser descrito –escrito– antes de que podamos empezar a quejarnos de la alfabetización. Primero tenemos que probar la nuestra.*<sup>162</sup>

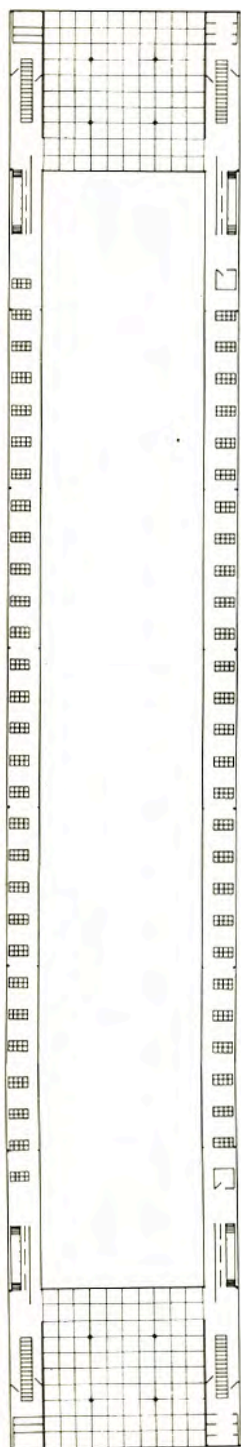
Esto no sucede en toda la arquitectura, pero el ejemplo de *Delirious New York* es un clara manifestación de esta idea del texto como generador de arquitectura, lo que se maneja son ideas arquitectónicas, que convierten al libro en una obra arquitectónica. Igual sucede a la inversa si leemos el documento empezando por el final, donde lo que aparece es creado como arquitectura y se puede leer como un texto literario (piscina). Esta

---

[ 160 ] Artículo donde Brett Steele explica la relación de Koolhaas y Eisenman con la escritura. STEELE, Brett. Afterword(s): "100 points on Eisenman · Koolhaas". *Architectural Words I. Supercritical*. Peter Eisenman · Rem Koolhaas. Architectural Association London. 2007. p.97.

[ 161 ] STEELE, Brett. Afterword(s): "100 points on Eisenman · Koolhaas". *Architectural Words I. Supercritical*. Peter Eisenman · Rem Koolhaas. Architectural Association London. 2007. p.98.

[ 162 ] Entrevista entre DAVIDSON, Cynthia y KOOLHAAS, Rem: "Why I wrote *Delirious New York* and other textual strategies". *ANY: Architecture New York* 1, 0 May-June 1993. p.43.



Planta de la piscina de los estudiantes constructivistas rusos. Rem Koolhaas. 1976

idea de narrar historias continuamente con la arquitectura es algo que Koolhaas viene haciendo en toda su carrera, heredado de su época como periodista y guionista de cine con René Daadler, cuando escribió *Delirious* aún seguía trabajando como guionista. Su fascinación por la obra de Hightcock ha influido mucho en esta lectura crítica de la arquitectura y la ciudad. Koolhaas defiende que la estructura de *Delirious* es tremendamente arquitectónica, con una *lógica de ciudad* tanto en su estructura fragmentada como en las conexiones y relaciones que se establecen entre los proyectos, exactamente igual que proyecta arquitectura escribe el libro o al revés. La conexión entre espacios es el elemento principal que crea arquitectura, al igual que sucede en un edificio, para ello se realiza una fuerte apuesta por el MPC.

Esta intención de convertir el texto en arquitectura o usar la escritura para construir, era algo que ya había trabajado Koolhaas desde la realización del proyecto *Exodus*. Donde en su prólogo ya manifiesta el interés del proyecto por hacer realidad el impacto del Muro de Berlín que ya había estudiado y redactado en *The Berlin Wall as Architecture*. Esto será una obsesión constante a lo largo de toda su obra, considerando el trabajo cumbre y más extremo la construcción del edificio CCTV, que para nosotros es la materialización en edificio de la literatura de *Delirious New York*.

El arquitecto cargado de un optimismo infatigable, siempre dispuesto a encontrar en la arquitectura una teoría desde la cual comenzar a tejer conexiones: *no hay situación suficientemente podrida en la que no podamos alcanzar un concepto retroactivo*.<sup>163</sup>

Koolhaas ha manifestado que *puede hacer arquitectura desde el periodismo* y que *una de las cosas más interesantes del periodismo es que es una profesión sin disciplina. Es solo un conjunto de curiosidades aplicables a cualquier asunto*,<sup>164</sup> éste es un concepto muy importante en su arquitectura.

Las publicaciones de Koolhaas son extremadamente sensoriales. Remueven en nosotros lo más primigenio del ser. Nos producen náuseas y a la vez nos excitan. Tienen fieles seguidores y grandes detractores. Lo mismo sucede con su arquitectura, una arquitectura que viaja de un punto a otro y que siempre ha luchado por sacarla del papel.

---

[ 163 ] Koolhaas, Rem (1985) La deuxième chance de l'architecture moderne... [Entrevista por Patrice Goulet para la revista L'Architecture d'Aujourd'hui 238] Abril 1985, pp.2-9.

[ 164 ] En conversación moderada por Brett Steele entre Koolhaas y Eisenman. "Supercritical: Peter Eisenman meets Rem Koolhaas". Architectural Words I. Supercritical. Peter Eisenman · Rem Koolhaas. Architectural Association London. 2007. p.11.





Rem Koolhaas, 2015



Dalí y Gala en cala Culp, Figueres. 1959. Robert Descharnes



Cartel exposición OMA, The sparkling Metropolis, The Solomon & Guggenheim Museum, New York. 1978



Cubierta Casabella nº 418, Octubre, 1976. M. Vriesendorp

## El cuento de la piscina

En la exposición que se celebra en el Museo Solomon R. Guggenheim en 1978 *The sparkling Metropolis* (La ciudad rutilante) aparece la piscina flotante llegando a Manhattan. La piscina es la imagen que presenta a todo el conjunto de proyectos utópicos realizados sobre New York en los primeros años de existencia de OMA.<sup>165</sup>

*La piscina es la representación de mi mismo*,<sup>166</sup> afirma Koolhaas en una conferencia. Estaba totalmente fascinado por la arquitectura constructivista. Es su forma de mostrar la migración hacia Estados Unidos.

Para él es *ese termómetro arquitectónico o vara de medición que se puede insertar en cualquier situación, para leer su decadencia*.<sup>167</sup> Rem Koolhaas impartiría una conferencia a finales de 1976 en la AA School donde hace una presentación de la investigación que está realizando. La enfoca contando el proceso que seguirá en su trabajo usando el Método paranoico crítico, contando la obra de Dalí y de Le Corbusier. Terminaría con un avance de lo que posteriormente será *Delirious New York*, ese año es cuando empezó a escribir el libro.

En esta conferencia usa distintas imágenes del cuento de la piscina, acercándose y alejándose a los cuadros de Vriesendorp, se evidencia en su lectura la fascinación que tiene por ese proyecto, dejando claro que para él es una herramienta de aplicación del MPC, el termómetro arquitectónico con el que medirá la decadencia de la ciudad. Se ha reconstruido esta parte de la conferencia con las imágenes que utilizó entre el minuto 87'50" hasta 90'30". Hay que tener en cuenta que fue el último proyecto que contó y por tanto las prisas por terminar seguramente le hicieran invertir menos tiempo en él, considerando la gran cantidad de imágenes que traía preparadas para contarlas.

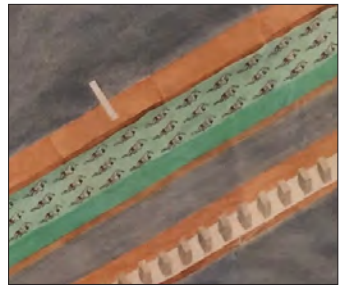
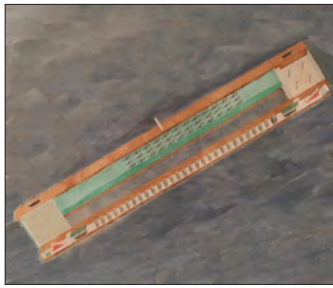
Un total de 15 diapositivas usó para desvelar el cuento de la piscina: 1. Cuadro de la piscina, actualmente localizado en casa de Charles Jencks; 2. Zoom de la parte superior de la piscina mostrando la habitación; 3. Imagen central donde explica el concepto de avanzar nadando en sentido contrario; 4. Imagen de un vestuario de hombres, podría tener cierta vinculación con la

---

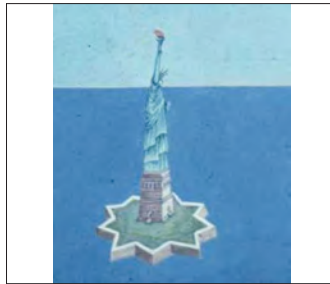
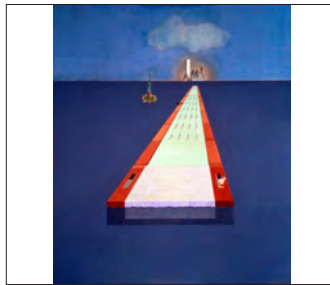
[ 165 ] Paul Goldberg publicaba un artículo sobre la exposición en The New York Times el 17 de Noviembre e 1978, donde se ensalzaba a Rem Koolhaas como uno de los teóricos urbanos más provocativos del momento. Ese mismo año se acababa de publicar *Delirious New York*.

[ 166 ] Conferencia de Rem Koolhaas titulada *Delirious New York*, para *Supercrit* #5. 5 de Mayo 2006.

[ 167 ] Video de la conferencia impartida por Rem Koolhaas en la Architectural Association el 18 de Diciembre de 1976. La conferencia se tituló "Salvador Dali, The Paranoid Critical Method, Le Corbusier, New York". Parte de la conferencia se puede consultar transcrita en el libro *Supercritical* p.93.



Diapositiva  
Vestuario masculino  
No se ha podido localizar



Diapositiva  
Plano de Manhattan con la piscina navegando  
No se ha podido localizar

Diapositiva  
Alzado de la piscina navegando  
No se ha podido localizar



Reconstrucción de secuencia de imágenes utilizadas por Rem Koolhaas para El cuento de la piscina en conferencia de la AA School. 1976

película *Body and Soul I* que había realizado hace unos años junto con René Daalder; 5. Imagen completa de la piscina navegando hacia Manhattan, es la misma imagen que se publicará en DNY; 6. Acercamiento recortando la imagen por su parte baja, para que nos sintamos uno de los nadadores; 7. Acercamiento al nadador que sale de la escalera a punto de nadar, levantando el brazo avistando New York cada vez más cercana. 8. Zoom sobre la Estatua de la Libertad; 9. Acercamiento a los nadadores nadando a contracorriente de su destino; 10. Acercamiento a New York dejando ver la cola de la piscina; 11. El objetivo neoyorquino ya está más cercano; 12. Intento de varios desembarcos en la ciudad; 13. Imagen general de la ciudad en perspectiva, la piscina navega subiendo por el río Hudson buscando otro destino (no se ha podido identificar, ni se conoce la procedencia); 14. Alzado de la piscina en el mar (no se ha podido localizar); 15. Zoom de la parte de atrás de la piscina navegando. Con esta diapositiva cierra la conferencia.

La piscina es *Exodus*, la piscina es el Muro de Berlín, la piscina es aislamiento, es ese mecanismo que utiliza Koolhaas para liberarse de todo, a través de ella consigue establecer los primeros conceptos e ideas de trabajo con la ayuda del MPC.

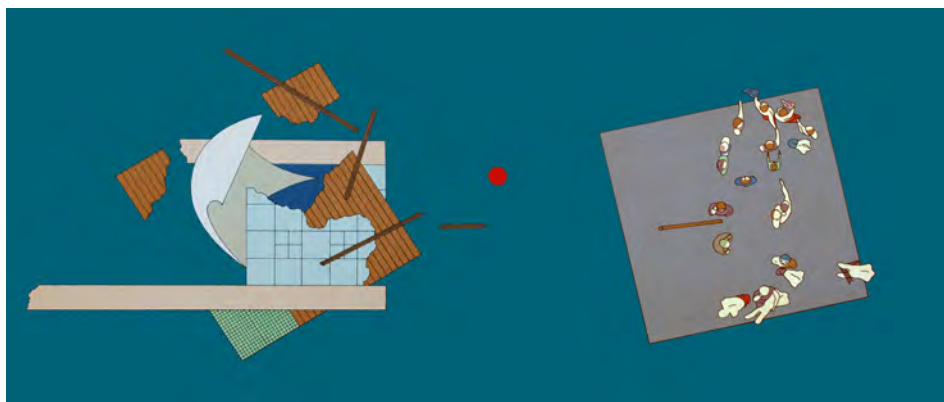
Para Koolhaas los gimnasios y las piscinas son espacios en los que se siente cómodo y le interesan mucho, *son espacios en los que puedes tener una relación distinta con la gente que no va vestida*. Es sobradamente conocido que él es un aficionado nadador y nada a diario. Uno de los requerimientos que solicita cada vez que se le invita algún evento es que pueda nadar. Así, considera que nadar es el espacio que pone en relación las ideas y el cuerpo. El cuerpo y la mente trabajan al unísono, hay que ser muy riguroso con el cuerpo conociéndolo muy bien para influir sobre la mente.<sup>168</sup>

Esa acción de aislarse que produce el agua, y que ya manifestó en los cuarenta años que tardaron los estudiantes rusos en llegar a New York, es la que continuamente traslada a sus proyectos. La piscina sin ninguna duda está en todos los proyectos iniciales y huelga decir que es la que ha traído a Beijing al Empire State y la Chrysler, al igual que Van Allen llevo a la Chrysler bajo los cimientos de la Alhambra de Granada.

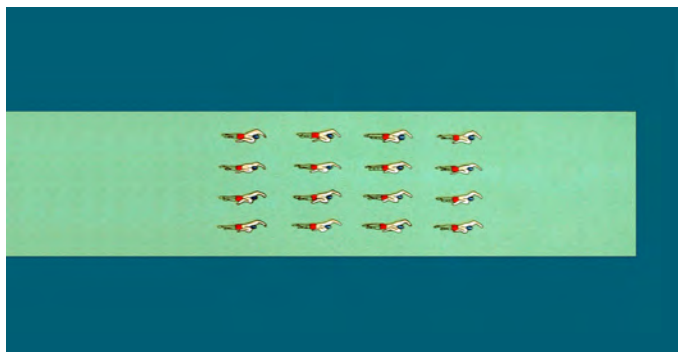
Ya en *Delirious*, Koolhaas (1978: 310) percibía que esa piscina era *una manzana móvil que enlaza las manzanas de la retícula de Manhattan* y que tras varios intentos de desembarcar colisionó con la balsa de la medusa, penetrando dentro de la misma, fundiéndose en un solo elemento y hundiéndose en el fondo del

---

[ 168 ] Koolhaas en una entrevista para la revista "Index Magazine" con motivo del Premio Pritzker, realizada por Jennifer Sigler y titulada "Rem Koolhaas, 2000" cuenta la relación entre las ideas, el cuerpo y el agua, y lo que significa para él nadar.



Detalle de la colisión en The Raft and the Pool Collide. Madelon Vriesendorp con Rem Koolhaas. 1976



Detalle de los nadadores en The Raft and the Pool Collide. Madelon Vriesendorp con Rem Koolhaas. 1976



Imagen usada por Rem Koolhaas en sus conferencias. Piscina de Moscú. Rem Koolhaas



río Hudson. Varios han sido los intentos posteriores de Koolhaas por desembarcar en Manhattan hasta tomar la decisión de llevársela a Beijing.

*Lo interesante de la piscina no es la forma sino el programa* afirma Koolhaas en la conferencia *Russian for beginners*<sup>169</sup> impartida en el *Museo de Arte Contemporáneo Garage* en 2014. Los nadadores descubrieron que nadando en sentido contrario avanzan hacia donde quieren ir. Aunque luego, él sigue hablando de la relación formal que se establece entre el rectángulo de la piscina y la esbeltez de las Torres gemelas.

Como se ha analizado, desde sus inicios Koolhaas estaba fascinado por el arquitecto ruso Leonidov y una de las cosas que aprendió investigando su figura es que quería construir, no quería quedarse en el mundo de las ideas y los proyectos utópicos. Aunque así empezó, pero a través de la escritura como hemos visto fue haciendo una arquitectura de alcance a todos los medios. De alguna forma podemos decir que Koolhaas ha acercado la arquitectura a todas las disciplinas y a cualquier campo alejado de ésta, hacer una arquitectura para la sociedad general era su objetivo.

En el capítulo dedicado a Leonidov, se relata ese viaje que realizó Koolhaas a Moscú junto con su amigo Oorthuys para conocer e investigar su obra. Allí tuvieron ocasión de recorrer la red de metro, bajarse en la antigua estación del *Palacio de los Soviets* y observar la gran piscina post-edificio. La destrucción del edificio dio paso a la nueva vida. El gran proyecto del poder dictatorial ruso, el *Palacio de los Soviets*, acabaría siendo la gran piscina al aire libre donde la gente iba a hacer el amor. Las primeras ideas de la construcción del “cuento de la piscina” se gestaron al poder observar esta enorme piscina, *se subdividió toda la zona lateral para hacer los vestuarios. Había un laberinto de duchas y al final para entrar al agua tenías que bajar por unas escaleras. Especialmente en invierno, con el vapor, mucha gente iba allí a hacer el amor. Era increíble* (Niermann, Koolhaas, 2016: 149).

Es fácil apreciar las similitudes con la piscina de Koolhaas que hemos descrito anteriormente; se nutre de sus vivencias y las convierte en ideas conceptuales que perduran a lo largo de toda su carrera. La incomodidad de la piscina es algo que su persona utiliza para distanciarse del mundo, el agua nos hace sentirnos vulnerables e incómodos, el líquido elemento nos rodea por todas partes y la capacidad de reacción disminuye. Éste es el espacio idóneo para él.

---

[ 169 ] Video de la conferencia impartida por Rem Koolhaas en el Museo de Arte Contemporáneo Garage en Moscú el 15 de Septiembre de 2014. La conferencia se tituló “Russian for Beginners”, donde recorre su vinculación con Rusia, con el constructivismo, sus viajes a Moscú, y la influencia que ha tenido en su carrera.





Comparativa entre el Palacio de los Soviets, la torre Eiffel y el Empire State, Septiembre de 1939



Imagen aérea del Palacio de los Soviets insertado en la trama urbana de Moscú

## El palacio de los Soviets

El rascacielos es el símbolo del poder, de la ambición. La monumentalidad del mismo es el sueño de cualquier dictador para que todos sean conscientes de su dominación. La lucha por la altura la ostentaba el Empire State hasta el momento. En 1924 fallece Vladimir Ilich Ulianov, conocido como Lenin, posteriormente Stalin consigue alcanzar el poder imponiendo una dictadura rechazando gran parte del idealismo promovido por Lenin. Este movimiento se manifestó rápidamente en la arquitectura con una vuelta a lo clásico.

En 1922 se celebró el Primer Congreso de los Soviets,<sup>170</sup> donde se anunció la creación de la URSS. En este mismo evento surgió la idea de crear un gran símbolo arquitectónico que representará la nueva época que comenzaba, llamado el *Palacio de los Soviets*. En 1931 se lanza un concurso de ideas internacional para su construcción. Un complejo arquitectónico donde se concentrarían el centro administrativo y todos los usos necesarios para la administración del nuevo estado. Un concurso lleno de polémicas: primeramente se lanzó un concurso al que se presentaron 15 proyectos de los cuales ninguno resultó ganador. Posteriormente se lanzó un segundo concurso, en este caso se decidió abrir el concurso a equipos internacionales para recibir más ideas. Éste se convirtió en uno de los más importantes y mastodónticos del siglo XX, acudieron los grandes arquitectos rusos y prestigiosos equipos internacionales como Mendelshon, Gropius, Perret o Le Corbusier. Se presentaron un total de 160 propuestas, la gran mayoría de procedencia nacional. Al año siguiente tras varias deliberaciones se eligieron tres proyectos, dos serían de nivel nacional (Boris Iofan y Ivan Zholtovsky) y uno británico (Hector Hamilton).

El ganador del concurso fue el arquitecto soviético Boris Iofan, cuyo proyecto a gusto de Stalin simbolizaba perfectamente el triunfo del comunismo soviético frente al capitalismo. Se trataba de un edificio monumentalista e historicista. Le Corbusier y Signfried Giedion, como miembros del CIAM escribieron una carta radical a Stalin manifestándose en contra del fallo del jurado.

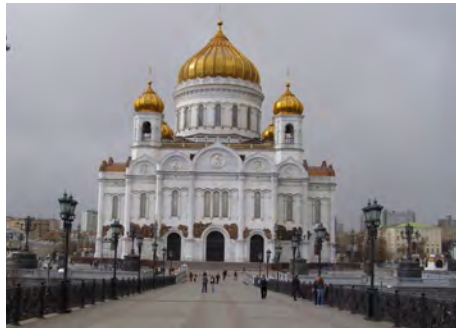
El proyecto consistía en un gran rascacielos basamento que hacía de soporte para una majestuosa estatua de Lenin. El edificio se manifestaba en lucha frente al Empire State y a la Estatua de la Libertad colocados uno encima del otro, el tamaño sin duda era importante para la lucha. En el concurso el edificio tenía una altura de 260 metros, cosa que Stalin solucionó rápidamente

---

[ 170 ] El Congreso de los Sóviets de la Unión Soviética era el supremo órgano de gobierno de la Unión Soviética desde su formación el 30 de diciembre de 1922, hasta la aprobación de la Constitución soviética de 1936.



Demolición de la Catedral de Cristo Salvador por orden de Stalin el 5 de diciembre de 1931. Moscú



Edificio original (1839-1860) y edificio réplica reconstruido (1997) de la Catedral de Cristo Salvador. Moscú



Imagen de los inicios de la construcción en 1938



La piscina sobre los cimientos del Palacio de los Soviets. Moscú

encargando que hicieran una serie de modificaciones sobre el proyecto elegido que él mismo se encargaría de supervisar. En 1934 se concluyó el proyecto final, que alcanzaba los 316 metros de edificio a lo que se le sumaba 100 metros de la estatua de Lenin, así el edificio alcanzaba un total de 416 metros. No solo era magestuoso en su altura, el palacio tendría un ancho de 250 metros y una longitud de 500 metros, lo describía en superficie un área total de 120 mil metros cuadrados. El edificio se convertiría en el más alto del mundo hasta el momento y el más mastodóntico, proclamando a Rusia como gran potencia mundial frente al resto de enemigos.

En 1931, cuando se lanzó el concurso se escogió un solar donde se encontraba construido un edificio que conmemoraba la victoria sobre los franceses en la guerra de 1812. Se trata del edificio de la Catedral de Cristo Salvador desde 1839, el valor de su cubierta revestida por cuatrocientos kilos de oro, y el carácter religioso del mismo lo convirtieron en objetivo fácil para Stalin que mando lo derribaran para iniciar la construcción de su gran obra lo antes posible. Tras varios meses de desmantelamiento y recuperación de piezas valiosas, el 5 de diciembre de 1931, el templo fue dinamitado, dejando una gran montaña de escombros en el centro de Moscú. La construcción del nuevo edificio se inició en 1937. En 1941 los alemanes invadieron Rusia y la construcción se detuvo cuando ya había gran parte de la estructura metálica erguida. Durante la Segunda Guerra Mundial se desmanteló parte del edificio, utilizando el acero de su estructura para construir infraestructuras de defensa necesarias.

En 1953 fallece Stalin y se abandona el proyecto de forma definitiva. Había que encontrar una solución a este paisaje urbano abandonado, totalmente obsoleto. Así, la estructura existente excavada en el terreno se recicla como estación de metro. En su zona superficial se instala la piscina al aire libre más grande del mundo. De tamaño descomunal, la piscina medía unos 130 metros de diámetro por 6 metros de profundidad. Su agua se calentaba para poder bañarse incluso en el gélido invierno ruso. Una piscina que estuvo en uso hasta la década de los noventa, cuando se decide en 1997 reconstruir miméticamente la catedral derribada por Stalin en 1931, renaciendo del agua de la piscina una réplica de la catedral idéntica a la conocida por los moscovitas de principios de siglo. Una aparición súbita que en menos de dos años se ha erigido de la nada. Hoy en día la catedral sigue presente y vigente como si allí nada hubiera ocurrido. Solo unos cuantos dibujos utópicos del *Palacio de los Soviets*; y la piscina de Koolhaas parece que son el recuerdo del pasado.





Segundo Madison Square Garden. White, McKim, Mead. 1890-1925



Anuncio del Segundo Madison Square Garden



Demolición del segundo Madison Square Garden. 1925

## **Destrucción de la Giralda de Manhattan**

En 1873 se construye el primer edificio del Madison Square Garden en New York. Una construcción dedicada al disfrute de espectáculos de distintas índoles. Consistía en un gran coliseo para grandes eventos. Pronto necesitarían ampliar las instalaciones y se convocaría un concurso para construir un nuevo edificio. El concurso lo gana el estudio formado por los arquitectos Stanford White, Charles McKim y William Rutherford Mead.<sup>171</sup>

El edificio se demuele en 1887 para empezar a crecer sobre las cenizas de su hermano, la construcción del nuevo Madison Square Garden en 1889. El edificio renace con majestuosidad y se culminaría en 1890, alzándose hasta los 102 metros convirtiéndose en el más alto de la ciudad de Manhattan hasta ese momento.

El edificio estaba formado por un gran pódium con un gran pabellón que ocupaba una manzana completa, situado entre Madison Avenue y Cuarta Avenida y las calles 26 y 27. Estaba proyectado para ser un lugar multidisciplinar en el que se realizarían diferentes eventos deportivos, culturales y de entretenimiento. En su interior se alojaba un auditorio para 8000 plazas, una sala de teatro para 1200, un espacio para combates de boxeo, restaurante-cabaret, sala de conciertos con capacidad para 1500 espectadores y varios gimnasios. El edificio se remataba con un elemento estrella, una torre réplica de la Giralda de Sevilla. Una reproducción de la torre sevillana, donde White estilizó y simplificó sus cuerpos, sustituyendo las complejas estructuras del original por unas superficies más lisas. En su cumbre, la estatua del giraldillo se sustituyó por una estatua de la diosa Diana del escultor Saint Gaudens, de cuatro metros de altura, la cual se conserva actualmente en el museo de Bellas Artes de Filadelfia. *Toda la manzana se convierte en un único y articulado recinto de interpretación* (Koolhaas, 1978: 94).

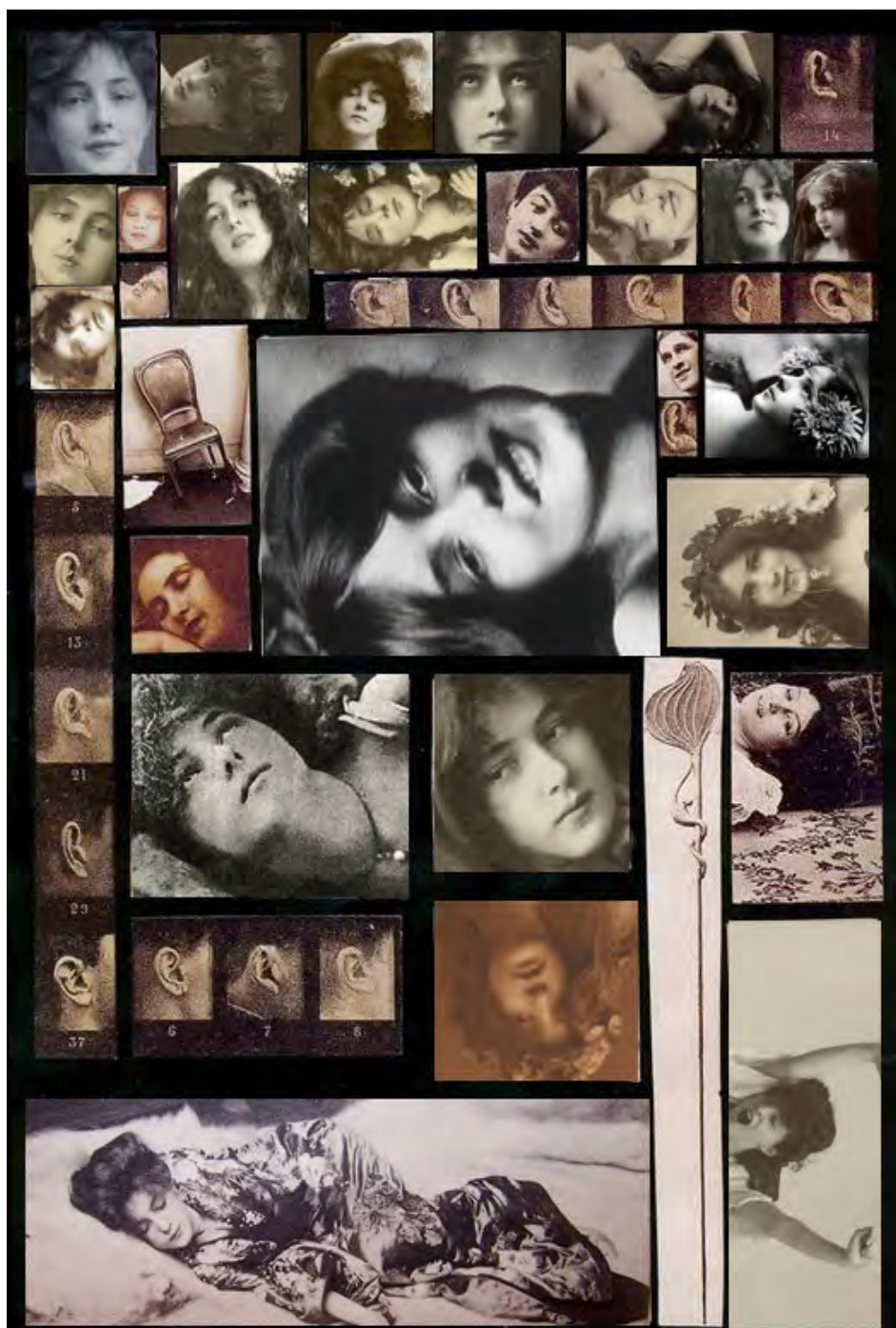
Stanford White, el arquitecto del edificio, se quedó con uno de los apartamentos que se construyeron en el complejo. Había alcanzado gran nombre convirtiéndose en uno de los personajes más acaudalados de la sociedad neoyorquina y uno de los arquitectos más prestigiosos de todo Estados Unidos. White era muy dado al lujo, las fiestas y las mujeres. En uno de los cabarets que se representaba en las salas del edificio que frecuentaba White, bailaba una chica llamada Evelyn Nesbit.

Evelyn Nesbit es considerada la primera supermodelo del siglo XX. Nacida en diciembre de 1885 en Pensilvania, empieza a

---

[ 171 ] El proyecto viene desglosado y explicado en el libro de BRADFORD LANDAU, Sarah: *Rise of the New York Skyscraper: 1865-1913*. Yale University Press. 1999. pp.191-194.





"El fenómeno del éxtasis en Evelyn Nesbit", Ferran Ventura, 2017

trabajar de modelo muy joven para poder mantener a su familia que se muda a New York. En 1901 cuando solamente contaba 16 años le presentan al arquitecto Stanford White, de 47 años de edad. Pronto éste se fascinaría con la novedad y la cortejaría convirtiéndola en su amante. En el apartamento que tenía en dicho edificio había una sala forrada de terciopelo rojo con un columpio instalado en ella, donde el arquitecto conquistaba a todas sus amantes. Posteriormente se conocería a Evelyn como la chica del columpio de terciopelo rojo.

Años después, Evelyn se casaría con Harry Kendall Thaw, otro acaudalado personaje hijo del magnate del carbón y los ferrocarriles de Pittsburgh. Igualmente éste se enamoró y obsesionó con la joven modelo, hasta límites que rozaban lo enfermizo.

La noche del 25 de Junio de 1906 se celebraba un musical titulado *Mamzelle Champaghe* en el jardín de la cubierta del Madison Square Garden. White como siempre disfrutaba de sus excesos y lujos en dicho espacio, donde plantas más abajo tenía su apartamento para los posteriores escarceos amorosos. Esa noche no llegaría a su habitación de terciopelo, ya que en plena representación Harry Kendall Thaw lo asesinaría disparándole tres balas en su cabeza. El arquitecto fallecería al instante en la cubierta de su propio edificio. White había diseñado el escenario de su propia muerte.

El asesinato del arquitecto más famoso de Estados Unidos fue explotado por la prensa rosa de la época, catalogándolo como “el crimen del siglo”. Los juicios y polémicas duraron años, hasta que se declarara a Thaw enfermo mental y acabara recluido en un hospital.

Posteriormente el edificio corrió la misma suerte que su arquitecto, y en 1925 de nuevo se decidió destruir para que una remodelada construcción en plena lucha por la altura conquistara de nuevo el cielo de Manhattan.

El 1 de marzo de 1932, acontecería un nuevo asesinato que se convertiría en el que ha pasado a la historia como “el crimen del siglo”. Se produjo el secuestro de Charles Lindbergh Jr., hijo de 20 meses del reconocido aviador Charles Lindbergh. El piloto era mundialmente conocido por ser el primer aviador en cruzar el océano Atlántico, uniendo el continente americano y el continente europeo en un vuelo sin escalas en solitario. En 1927 unió las ciudades de New York y París por un lazo invisible de arrojado y valentía. Toda una hazaña para la época, donde tardó 33 horas y 32 minutos en recorrer los más de 6000 kilómetros que separaban ambas ciudades.

El secuestro y asesinato del bebé conmocionaron a la sociedad estadounidense. Aunque se pagó el rescate en certificados de oro,



Charles Lindbergh iniciando su viaje hacia París. 1927



La lucha por la altura. Empire State en construcción, Chrysler en construcción y Rockefeller Center en construcción, 1930

el bebé aparecería muerto dos meses más tarde de producirse su secuestro. El asesinato no se resolvió hasta 1934, cuando aparecieron los certificados de oro y se pudo identificar al autor. Bruno Hauptmann fue declarado culpable en 1935 de dicha tragedia, señalándolo como *el hombre más odiado del mundo*.

El 18 de enero de 1935, se organizó el baile onírico de despedida de Gala y Dalí tras su primer viaje a New York, como ya hemos visto en capítulos iniciales de este texto. Al acontecimiento acudió Gala disfrazada como Dalí relata en su *Vida secreta*:

*Gala se presentó en el baile vestida de exquisito cadáver. Se había atado a la cabeza un muñeco muy realista representando una criatura devorada por hormigas, con el cráneo entre las garras de una langosta fosforescente.*  
(Dalí, 1942: 362)

Tras el baile viajaron de vuelta a París, donde les acusaron duramente por tan macabro atuendo. Dalí le resta importancia al altercado en su *Vida secreta*, aunque tuvo que pedir disculpas por semejante acto surrealista.

## La huella del pasado

La década de 1890 son unos años de crecimiento desorbitado en Manhattan, la ciudad emerge de sus raíces anunciando el futuro prometedor de la misma. Entre las calles 33 y 34 junto a la Quinta avenida de New York se encuentran una serie de pequeños edificios de la familia Astor. Casas disgregadas y habitadas por distintas familias dentro de la familia. Pronto en un ejercicio de visión futura apostarán por la evolución de la zona y crean un hotel llamado Waldorf Astoria, pero un hotel que conserve el mismo concepto de casa suma de casas. Según Koolhaas (1978: 134) *para Astor, el derribo de una construcción no impide la conservación de su espíritu; y así, con su Waldorf, inyecta en la arquitectura el concepto de reencarnación*.

Inicialmente se construiría solo una de las mitades de la parcela; el Waldorf, de trece pisos de altura. La otra parte del solar era del primo del propietario William Waldorf Astor, que en su momento no llegaron a acuerdo para construir un único edificio. Pero en 1896 se acordaría la construcción de un nuevo edificio en el solar contiguo para crear el hotel de mayor calado. Se construirá el Astoria, un edificio de dieciséis pisos de altura que se unirá a su hermano con un abrazo que solo será separado por la lucha por la altura. Los dos edificios se han unido con el lazo del reencuentro creando al edificio Waldorf Astoria. Los edificios se





Demolición del Waldorf Astoria. 1929



Las dos torres del nuevo Waldorf Astoria, Chrysler, Empire State



Camareros sirviendo la cena en la construcción del nuevo Waldorf Astoria. 1930

conectan por su planta baja, donde se incluye la mayor parte del programa social, donde el hotel ofrece unos nuevos servicios más modernos a la sociedad neoyorquina. En el año 1920 el edificio se ha convertido en el referente de la cultura del espectáculo.

Se trata de una construcción que suma los estratos que definen la evolución de la ciudad neoyorquina. Al final de la década de los veinte el edificio ya se siente obsoleto, la pareja está agotada. Se propone la construcción de una gran cubierta abovedada de vidrio y acero que lo rejuvenezca, unos argumentos estéticos que solo refuerzan la idea de la muerte del edificio. Los solares se revalorizan a un ritmo endiablado y empieza a ser golosa la construcción de un rascacielos.

El clímax de la ciudad llegaría con la destrucción del Waldorf Astoria, viendo nacer a un hijo esbelto y robusto. El Empire State se empieza a proyectar en 1929, para alcanzar el techo de la ciudad en 1931. 443 metros se elevan rascando el techo del mundo, el edificio más colosal jamás construido, los mayores dictadores lo verán como objetivo para sus manifestaciones de poder. Y el humilde Waldorf Astoria ha sido desmantelado pieza a pieza depositándose en el fondo del río Hudson, cerca de la colisión entre la balsa de la Medusa y la piscina de Koolhaas. Ambos residuos yacen bajo el agua a la espera de su reencarnación. En octubre de 1929 comienza la demolición, que se llevó a cabo con precisión, almacenando aquellos materiales de valor o interés y reutilizando en la obra del Empire State los que eran necesarios. La impregnación de la esencia del antiguo hotel de alguna forma seguirá de por vida el símbolo de la ciudad.

Pero la esencia del Waldorf Astoria es muy potente y en una manzana situada entre las avenidas Park y Lexington, entre la calle 49 y la 50, emerge un nuevo edificio. Ese mismo año 1931, un conjunto de dos torres se levantan alcanzando los 190 metros. Su competición no será la lucha por la altura, a pocas calles se encuentra la Chrysler a la que no quiere hacer este tipo de sombra. Se trata del nuevo Waldorf Astoria, una pareja de torres que se unen para siempre, conservando sus orígenes en el solar del Empire State. Las dos casas se han convertido ahora sí, en dos grandes torres abrazadas y concebidas desde el inicio como una sola. Para la construcción del edificio se usarán parte de los elementos desmontados del viejo hotel, que se reordenarán configurándose como nuevas.

La reencarnación del Astoria y del Waldorf se ha producido con éxito, en su base se ubica el hotel, y en las torres se colocan viviendas para residentes. Será considerada como *la primera casa rascacielos de Manhattan* (Koolhaas, 1978: 134).





Hueco exterior tras la colisión del bombardero B-25 en el Empire State. 1945



Fachada exterior del Empire State tras la colisión del bombardero B-25. 1945



Incendio del Empire State tras la colisión del bombardero B-25. 1945



Interior de la planta 79 del Empire State tras la colisión del bombardero B-25. 1945

## Colisión en el Empire State

El 28 de Julio de 1945 una densa niebla cubre el cielo de Manhattan. Entre ella transita un bombardero Mitchell B-25<sup>172</sup> con destino New Jersey, el cual se desorienta y se estrella contra el edificio del Empire State a las 9:49 de la mañana, causando una gran catástrofe en la ciudad. El piloto<sup>173</sup> solicitó permiso para aterrizar en el aeropuerto de La Guardia, el cual se le denegó por falta de visibilidad. Él decidió seguir la ruta de descenso, en una maniobra de desorientación, justo cuando pasaba evitando al edificio Chrysler, giró a la derecha en vez de a la izquierda, encontrándose de forma inmediata frente a la fachada norte del Empire State, al cual no pudo evitar incrustándose en su interior, perforando su envolvente.

La Segunda Guerra Mundial ya está prácticamente finalizada, aunque oficialmente no se terminará hasta el 2 de septiembre de ese año. Muchas eran las conjeturas durante la guerra de que los enemigos atentarían contra el símbolo más firme de la ciudad de New York, la destrucción del Empire State se palpaba por las calles de Manhattan. Pero la colisión desde un inicio se entendió como un accidente por desorientación del piloto de la aeronave, y así lo aseguraron los informes periciales realizados.

Se estrelló entre la planta 78 y 80 del edificio, quedando los restos del avión en la planta 79, salvo algunas piezas y motores que salieron despedidas a la calle y edificios cercanos. La catástrofe no afectó al edificio que resistió sin ningún problema la embestida del avión y el fuego posterior que se extendería por sus ascensores. Era un sábado de julio, el edificio tenía una baja ocupación, unas 1500 personas estaban trabajando en ese momento allí, frente a las 15000 que lo transitaban cualquier otro día de la semana. Causó catorce muertes, los tres tripulantes y once trabajadores del edificio, y veintiséis heridos.

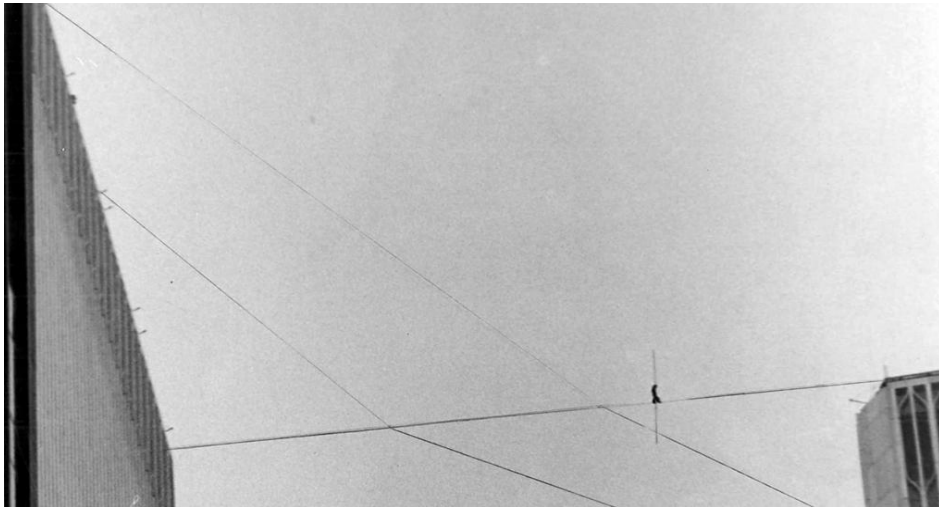
Si los edificios tienen memoria como estamos desvelando podría entenderse que el Empire State ya estaba preparado para todo tipo de ataques, quizás otros edificios no sabían lo que podría acontecer.

---

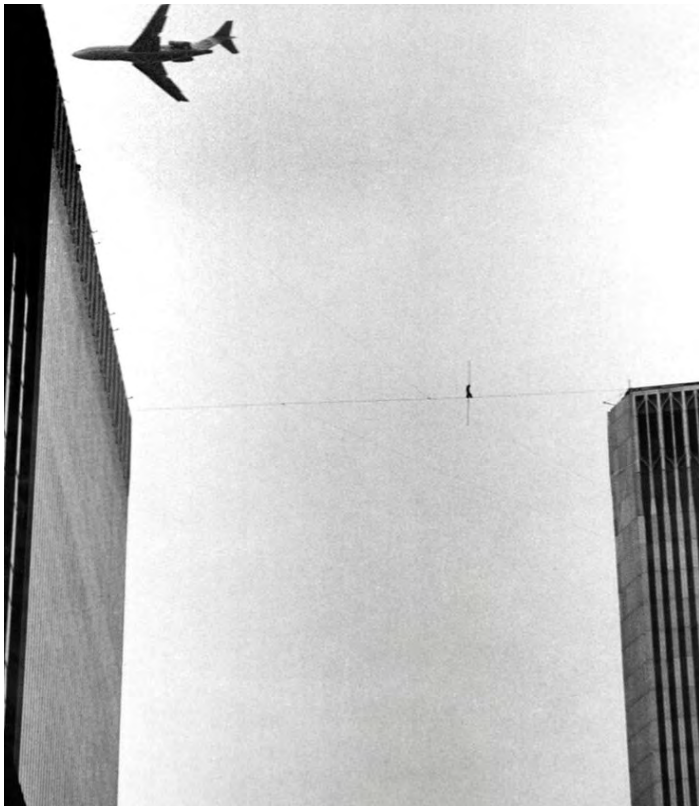
[ 172 ] El North American B-25 Mitchell fue un bombardero medio bimotor estadounidense de los años 1940. Es el único avión militar estadounidense que recibió el nombre de una persona concreta, en honor del general Billy Mitchell.

El avión tenía una longitud de 16,1 m. Envergadura de 20,6 m. Altura de 4,8 m. Y con un peso total cargado de 15 200 kg. Seis pasajeros podían ir en su interior: dos pilotos, navegador/bombardero, artillero de torreta/ingeniero, operador de radio/artillero de cintura, artillero de cola.

[ 173 ] El piloto era el teniente coronel William Smith, condecorado varias veces y veterano de combate en Europa. El avión realizaba un cross country que se inició en Sioux Falls, Dakota del Sur. La última etapa del viaje tenía como destino el aeropuerto de Newark, en Nueva Jersey.



Las Torres gemelas unidas por Philippe Petit. 1974



Philippe Petit cruzando entre las Torres gemelas. 1974

## Conquistando la gravedad. La cuerda floja

Hay un edificio crucial en New York que hemos ido tocando con delicadeza a lo largo de la investigación. Se trata del desaparecido World Trade Center, conocido como las Torres gemelas.

Koolhaas no presta ninguna atención al WTC en todo su proyecto y estancia neoyorquina, o bien eso nos hace creer. Lo considera un edificio contemporáneo, anodino, que no aporta nada al mundo de la arquitectura. Madelon nos da algunas pistas y relata en una entrevista que el WTC fue muy importante para Rem, aunque no profundiza cuando fue así, ni porqué. Pero sí que narra como Koolhaas la tenía encerrada en una habitación, dibujando una y otra vez el WTC en el cuadro del cuento de la piscina. Se lo hizo dibujar repetidas veces, gritándole “más grande, más grande, hazlo más grande” buscando el contraste con su piscina horizontal, una lucha de poderes. Lucha que ya sabemos a día de hoy quien ha ganado.

Hay un acontecimiento que sucede el 7 de Agosto de 1974, que marca la finalización de la construcción del edificio de las Torres gemelas. El joven funambulista francés Philippe Petit<sup>174</sup> camina pausado entre ambas torres, creando un acontecimiento inquietante para la ciudad de Manhattan. Un instante de placer para disfrute de él y del resto del mundo que lo presencia. Otro acontecimiento marcaría su fin 27 años después, el 11 de Septiembre de 2001, marcando para algunos *la obra de arte total*.<sup>175</sup> Si Dalí hubiera vivido el acontecimiento se habría señalado como autor de lo que consideraría la mayor obra de arte jamás construida.

Conquistar la altura es el gran sueño del ser humano, especialmente del arquitecto, también lo era del joven funambulista, y la mayor altura que había en el momento edificada eran las torres de New York emblema, del poder

---

[ 174 ] Existen dos películas que narran la hazaña de Philippe Petit en el World Trade Center. Una película documental biográfica titulada “Man on Wire”, realizada en colaboración con el propio autor de los hechos. Y recientemente se estrenó una película que recrea la vida y obra de Philippe Petit, titulada “El Desafío”, donde se puede apreciar con nitidez toda la historia acontecida. Ambas películas están basadas en el libro escrito por el autor sobre el acontecimiento.

PETIT, Philippe: Alcanzar las nubes, Alpha Decay, Barcelona, 2007.

Man on Wire. Reino Unido 2008. 90 minutos. Dirigida por James Marsh.

El Desafío. Estados Unidos 2015. 123 minutos. Dirigida por Robert Zemeckis.

[ 175 ] Paul Virilio cuenta en su libro Ground Zero, como Stockhausen denominaba a los ataques sobre las Torres gemelas como la obra de arte total, lo más grande que jamás haya sido visto.

VIRILIO, Paul: Ground Zero, Londres, Verso, 2002, p.45.

También se haría eco de esta afirmación Fernando Castro Flórez en su libro Mierda y catástrofe donde recuerda que el Grado Cero produce amnesia. *Vivimos en un mundo en el que los canallas dejan de ser individuos para convertirse en Estados, el miedo, en todos los sentidos, nos tiene.*

CASTRO FLÓREZ, Fernando: Mierda y Catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo, Fórcola, 2014, p.160.



El lazo que une a las Torres gemelas. Philippe Petit. 1974



El lazo que une a las Torres gemelas. Philippe Petit. 1974



Las Torres gemelas unidas por Philippe Petit. 1974



norteamericano. Durante meses se dedicó a estudiar las torres, sus trabajadores, horarios, incluso haciéndose pasar por arquitecto de las obras, tratando con precisión todos los aspectos del edificio, un control milimétrico de todos los escenarios posibles para que nada falle en el momento del acontecimiento.

Su construcción está pronta a finalizar, así que tiene que celebrar su hazaña para no desmontar sus planes. Esa mañana del 7 de agosto, Petit unía las torres para siempre en el imaginario colectivo mediante un enlace poético que culminaría la historia de amor entre los dos edificios. Gritos de policías, helicópteros revoloteando y ruidos de aviones intentan deshacer el enlace, pero el disfrute del actor es imperturbable, la conexión es firme. Un tercero tuvo que unir lo que su arquitecto no supo hacer, o no supo ver. Un lazo absolutamente frágil donde la vida pende de un hilo.

Petit dibuja el vínculo invisible entre los edificios desde el plano del suelo, donde los transeúntes se amontonan frente al acontecimiento que no se creen están viendo. Un lazo que es absolutamente real y está perfectamente formalizado en un pequeño cable de acero trenzado cuya seguridad es cada vez más dudosa. Un vínculo que posibilita la visualización del enlace en la cabeza de un espectador. Durante unos minutos los dos edificios permanecerán fusionados convirtiéndose en un único edificio. El cuerpo de Philippe Petit junto con el cable de acero sirven de frágil unión entre lo mastodóntico de la arquitectura.

Rem Koolhaas es previsible que pudiera estar observando el acontecimiento ese día, o más tarde se haría eco de ello –como buen periodista– a través de la prensa que cada día ojeaba. Aquí se puede identificar esa primera obsesión por atar la arquitectura. Por establecer el lazo que años después colonizaría y desmontaría la historia del rascacielos. El vínculo pone en orden las cosas. En este caso esta vinculación es una estructura superficial y efímera que no tiene ninguna relevancia más allá del gran acontecimiento que está provocando en una sociedad caduca. Pero para quién aplica el MPC se convierte en el desencadenante del que puede llegar a ser el gran proyecto de su vida. La ruptura con New York desde los propios cimientos de la misma, con sus propios argumentos y con sus propios mitos. Las heridas serán más difíciles de curar sin lugar a dudas.

Vivir la vida como un reto. Caminar por la cuerda floja. Acto que fascina a Koolhaas, que le llena de vida. Su ansia de retar continuamente al poder de la arquitectura establecida, le lleva a conquistar el lazo. Su objetivo será la unión del rascacielos, la deformidad del mismo en búsqueda del contorsionismo.



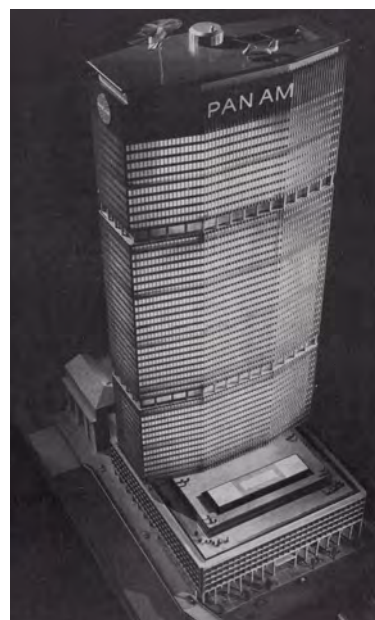
Vista desde la cubierta del Rockefeller Center. El edificio Metlife oculta a la Chrysler. Ferran Ventura, 2015



Accidente helicóptero en el edificio Pan Am. 1977. La Chrysler y el Empire State observan el acontecimiento



Accidente helicóptero en cubierta del edificio Pan Am. 1977



Maqueta del proyecto del edificio Pan Am con helicópteros. 1962

## Ampliación del edificio Pan Am

El 11 de Septiembre de 2001 se desploman las Torres gemelas, la destrucción provoca en sus alrededores una nube de caos que impregna a todo ser. El alcance de la catástrofe llega a las oficinas de UKZ Design Inc,<sup>176</sup> sitas en el 130 de Cedar St., justo la calle que linda con la torre sur del World Trade Center. El edificio donde se situaba la oficina quedó completamente destruido y solo se pudieron rescatar algunos documentos de los proyectos que estaban realizando en ese momento.<sup>177</sup> Uno de los proyectos que se salvó de la catástrofe fue el proyecto de ampliación del edificio Pan Am en New York.

Hay un edificio que impide la visión entre la Chrysler y el Rockefeller Center, para no tener que estar todo el día viéndose el uno al otro y evitar represalias. Se trata del edificio actualmente conocido como Metlife, y anteriormente como edificio Pan Am. Desde el Rockefeller se establece una relación clara con el Empire State, pero se niega la visual con la Chrysler. Solo la aguja de su coronación es la que se deja ver tras el edificio de la Pan Am. Una aguja que como veremos a continuación, el arquitecto Simon Ungers intentaría ocultar, para que no tuvieran que seguir viéndose constantemente.

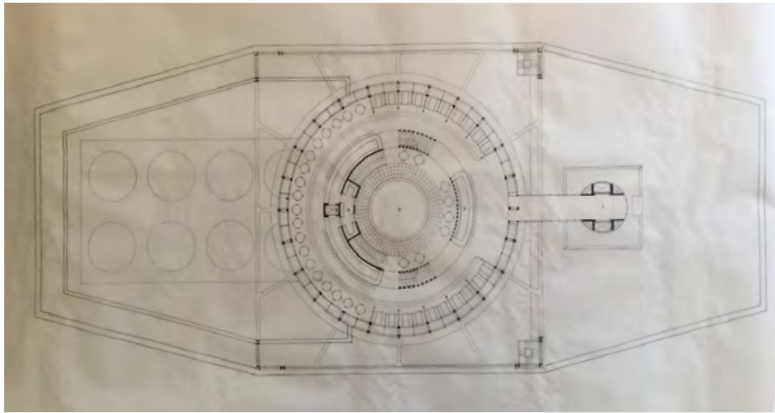
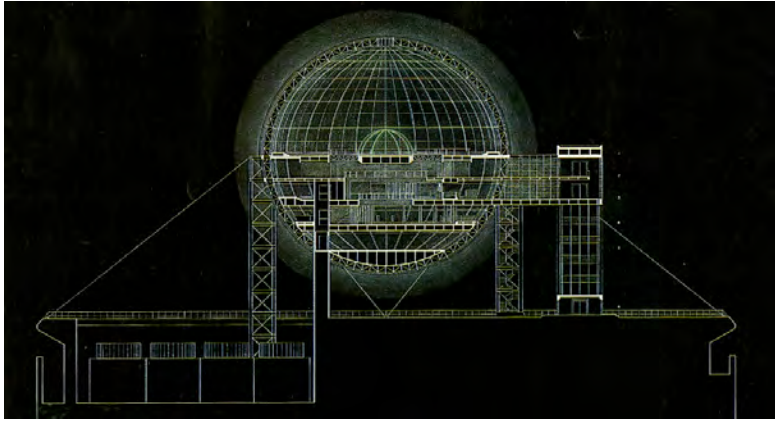
El 16 de mayo de 1977 se produce un acontecimiento en las alturas de Manhattan que provocará un nuevo proyecto de arquitectura. El edificio Pan Am dispone de un helipuerto en su cubierta desde el que se realizaban continuos viajes entre Manhattan y el aeropuerto John F. Kennedy (JFK). A las 17:30 h. toma tierra un helicóptero para desembarcar a sus veinte pasajeros, volver a embarcar y salir de nuevo hacia el aeropuerto. Pero algo va mal en el embarque, y cuando están los pasajeros subiendo al helicóptero, éste se precipita sobre la cubierta del edificio destrozándose, por la rotura de uno de sus trenes de aterrizaje. El accidente provocaría el fallecimiento de cuatro pasajeros. Varios restos de las aspas cayeron a la calle, colisionando con transeúntes, donde fallecería uno de ellos. Este accidente provocaría el cese del uso del helipuerto en el edificio.

Solamente hacía tres meses que se habían reanudado los vuelos en este helipuerto. Se empezó a utilizar en el año 1965

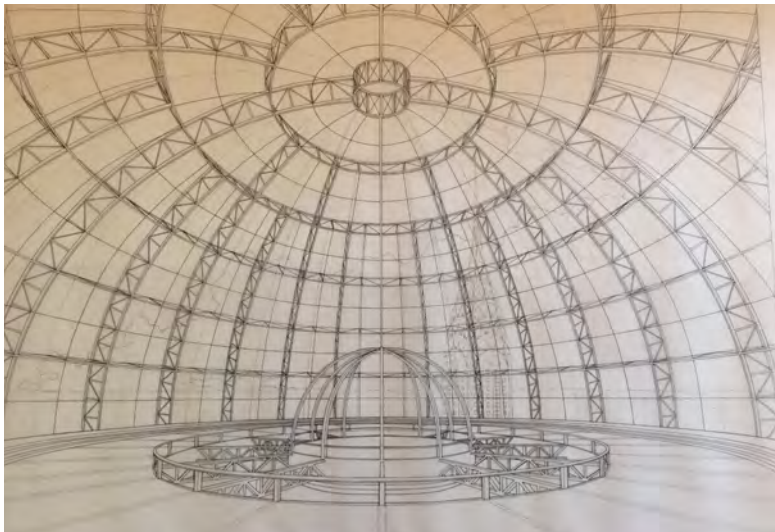
---

[ 176 ] UKZ Design Inc. es un estudio de arquitectura formado por Simon Ungers, Laszlo Kiss y posteriormente se uniría Todd Zwigard entre 1982 y 1987. Simon Ungers abandonaría el estudio en 1987, donde se quedaron el resto de los integrantes. Inicialmente instalados en Ithaca, trasladándose finalmente a New York.

[ 177 ] Se ha realizado una entrevista y visita al archivo personal de Todd Zwigard, donde se conservan los documentos originales del proyecto de ampliación de la Pan Am realizado por UKZ Design. Todd explicaba como se perdió gran parte del archivo y pudieron rescatar solamente algunos documentos, entre ellos milagrosamente este proyecto. Documentación que nunca ha sido publicada.



Sección y planta de la esfera. Ampliación del edificio Pan Am. UKZ Design, S. Ungers, L. Kiss, T. Zwigard. 1982



Vista del interior de la esfera con la Chrysler al fondo. Ampliación del edificio Pan Am. UKZ Design, S. Ungers, L. Kiss, T. Zwigard. 1982

con vuelos comerciales, estando en activo hasta 1968, cuando por cuestiones de la crisis del petróleo dejó de ser rentable su comercialización. Sería en ese año 1977 cuando se recuperó el proyecto que tendría una nueva vida muy corta.

Ese mismo año, la empresa Pan Am empezó una larga crisis cuya primera evidencia fue la venta del emblemático edificio a la compañía de seguros MetLife. El logotipo de la compañía siguió presidiendo el edificio hasta 1992, cuando se decidió sustituir por el actual nombre de Metlife.

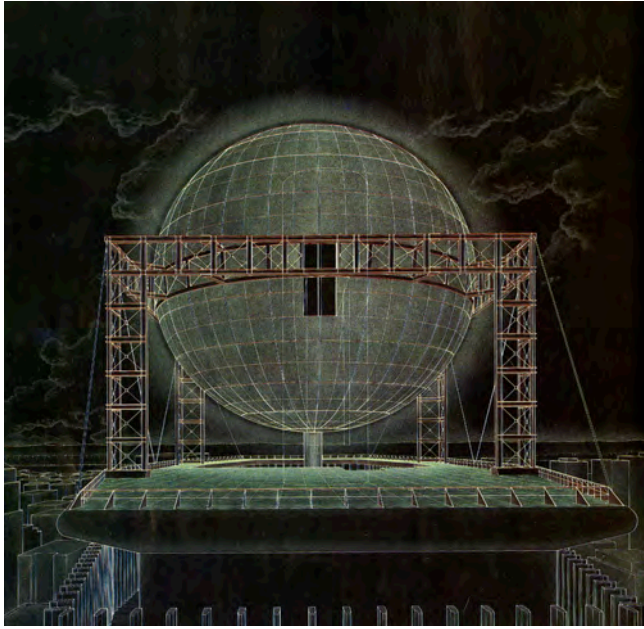
Un edificio construido entre 1960 y 1963 por los arquitectos Emery Roth & Sons, Pietro Belluschi y Walter Gropius, convirtiéndose en ejemplo del Estilo Internacional en la ciudad de Manhattan. Un edificio que alcanzaba el total de 246 metros de altura, convirtiéndose en uno de los más altos de la época, y el más alto ocupado por oficinas. Un gran emblema para la compañía Pan Am que estableció allí su sede central. Es uno de los edificios más característicos de la ciudad ya que es de los pocos que no se encuentran dentro de la retícula de Manhattan. El edificio se implanta sobre la Grand Central Terminal, lo que hace que corte al completo la avenida Park Avenue, produciendo una mutación en la retícula neoyorquina. Una alteración para un edificio que si no hubiera sido por ello pasaría desapercibido. El accidente del helicóptero no era más que una nueva provocación para la ciudad.

El edificio funciona como una gran pantalla que protege a la Chrysler de las agresiones de los edificios cercanos. Sólo la aguja que sirvió para competir en la lucha por la altura es la que se deja ver desde el Rockefeller Center. Este edificio es el principal enemigo de la Chrysler tal y como hemos ido desvelando, desde que irrumpiera en la habitación descubriéndolos en la cama, rompiendo la magia del momento.

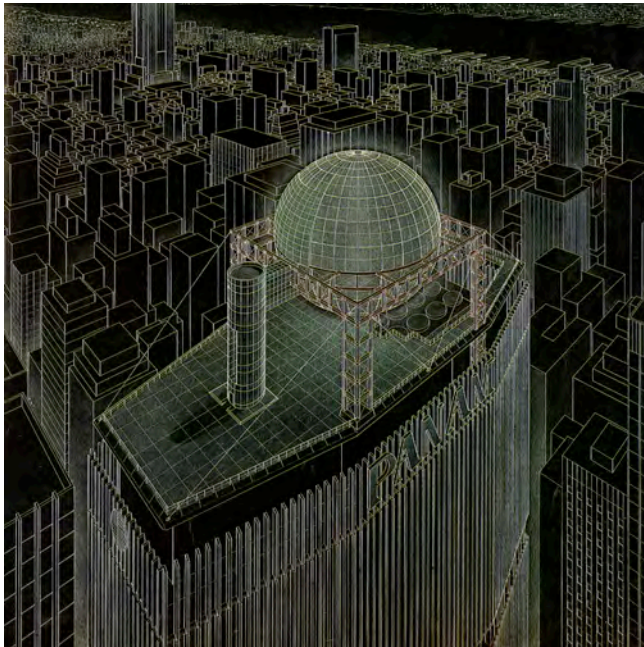
Tras la caída del helicóptero, el helipuerto se clausura y se encarga un proyecto para cubrir la cubierta y que no vuelva a caer la tentación de recuperar los vuelos. De nuevo la destrucción permite la construcción. En 1982, el inversor Francis-Adrian Sabo Stewart, promueve un proyecto para construir un complejo destinado a la lujuria que incluía un espacio para contemplar el skyline neoyorquino, casino, club nocturno, bar y restaurante.

El proyecto se encarga a UKZ Design. Simon Ungers se pone a trabajar siendo consciente de la importancia de continuar con el crecimiento del rascacielos. La lucha por la altura en Manhattan siempre se ha guardado un as en la manga con la resolución de la culminación del edificio, parece que el edificio Pan Am está inacabado, hay que dotarle de una nueva personalidad que rompa con el escepticismo de su envolvente. Por otro lado Ungers es muy consciente de la presencia del edificio Chrysler, en todos los dibujos que realizan se puede ver la Chrysler perfectamente

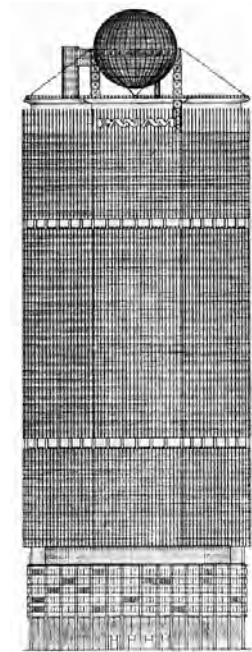




Perspectiva. Ampliación del edificio Pan Am. UKZ Design, S. Ungers, L. Kiss, T. Zwigard. 1982



Axonométrica. Ampliación del edificio Pan Am. UKZ Design, S. Ungers, L. Kiss, T. Zwigard. 1982



dibujada, con una alta presencia en el proyecto. Hay que ocultarla de alguna forma del Rockefeller Center. El delirio metropolitano de Manhattan, entraría de nuevo en ese hiper-artificial éxtasis urbano de la mano de Simon Ungers, quien retomaría la inercia del proyecto de Koolhaas en *Delirious New York*.

Así se llega a la solución de un proyecto que consiste en una gran esfera flotante sobre la ciudad de Manhattan. Un club iluminado que incomodaría más aún a un edificio que ya de por sí está mal situado. Una esfera de acero y vidrio se eleva sobre el edificio a 300 metros del suelo, dentro de ella se encuentra un edificio de cinco niveles donde se concentra todo el programa solicitado por el cliente. Cuatro grandes pilares de estructura metálica triangulada lo separan de la cubierta haciéndose invisibles desde la calle. Una esfera de vidrio curvado retráctil que cuando se ilumine flotará sobre el territorio como el gran ojo que todo lo ve.

Proyecto muy influenciado por el libro de Koolhaas<sup>178</sup> publicado cuatro años antes y del que Simon era gran conocedor.<sup>179</sup> Margarita Blanco comentaba en la entrevista la gran admiración que tenían los alumnos de Cornell por el trabajo que realizaba Koolhaas. Simon igualmente se sentiría fascinado, pero llegaría el momento en el que necesitaría destacar tanto sobre Koolhaas como principalmente sobre su padre. Cada vez que Koolhaas viajaba a Ithaca se alojaba en casa de Margarita y Simon, fechas en las que estaba trabajando en *Delirious New York*, y seguramente las conversaciones sobre el libro y sus ideas se cruzarían entre ambos.

El proyecto recibió el premio *Progressive Architecture*<sup>180</sup> en 1983, donde entre los miembros del jurado se encontraba James Stirling. La ampliación nunca llegaría a realizarse.

Simon Ungers falleció en 2006, al año siguiente en 2007 fallecería su padre Oswald Mathias Ungers.

---

[ 178 ] Se ha realizado una entrevista a Margarita Blanco con motivo de esta tesis doctoral para conocer su relación con Simon Ungers y Rem Koolhaas. Margarita y Simon estudiaron arquitectura en Cornell University cuando Rem Koolhaas estaba allí dando clase junto con Oswald Mathias Ungers. Simon, era el novio de Margarita. Rem Koolhaas posteriormente cuando viajaba a Ithaca se quedaba en casa de Simon y Margarita.

[ 179 ] En la tesis doctoral de Antonio Álvarez se puede encontrar más información sobre la obra de Simon Ungers. En ella se pueden ver diapositivas de varias imágenes que Koolhaas incluyó en *Delirious New York* sobre la torre del globo, y esferas de distintos tipos. Tesis doctoral no publicada de Antonio Álvarez Gil: Simon Ungers. Espacios de Silencio por amor al arte. Universidad de Málaga. 2016. pp.20-39.

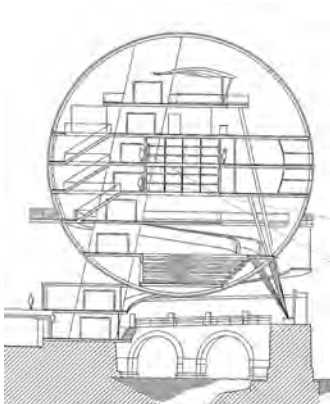
[ 180 ] Se pueden encontrar los comentarios del jurado (James Stirling, Mark Mack, George Baird, Alan Chimacoff) en la revista *Progressive Architecture Awards Issue*, "Pan Am Rooftop Addition", Enero 1983. pp.116-118.



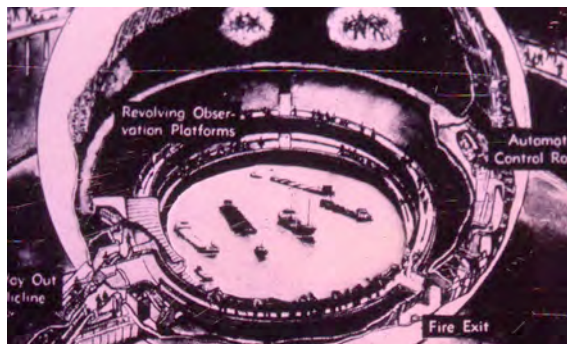
Boompjes. Rem Koolhaas - OMA. 1980



Churchillplein. Rem Koolhaas - OMA. 1984



De Bol. Rem Koolhaas - OMA. 1985



## La lucha por la altura en OMA

Este juego con las torres será claro objetivo para Rem Koolhaas, que lleva intentando construir rascacielos desde los inicios de la fundación de OMA en 1975 con el hotel Sphinx o el Welfare Palace, o como ya hemos visto desde su época de estudiante con el proyecto *The surface*. Distintos proyectos que no han fructificado hasta los últimos tiempos donde la explosión del mercado del rascacielos permite a Koolhaas activar su conocimiento de dicha tipología. Sus intentos por unir las torres se vienen sucediendo una tras otra sin descanso.

### *Boompjes. Rotterdam, Netherlands (1980)*

En 1980 se realiza el proyecto Boompjes. Encargado por la ciudad de Rotterdam para estudiar la posibilidad de implantar ciertos edificios en altura en la ciudad. Koolhaas propone dos conjuntos de torres enlazadas que han aprendido de la destrucción de Rotterdam en la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un edificio residencial formado por varias torres que se unen en un solo complejo que él lo cataloga como indestructible. Las torres se van inclinando, unas hacia adelante, otras atrás, alguna se retuerce. Otro de los edificios se ha desligado por completo del resto y se manifiesta como el tercero, anclándose al puente. Es una torre, formada a su vez por dos torres con una de ellas inclinada apoyándose sobre la otra. Es la primera vez que Koolhaas reconoce que son los campesinos del ángelus convertidos en acero.

### *Churchillplein. Rotterdam, Netherlands (1984)*

Se trata de un edificio que se duplica, invirtiéndose, desfigurando la torre. Es la unión de dos torres duplicadas la que resuelve el problema de orientación de su emplazamiento, en su piel se refleja el ambiente de su atmósfera. Con sus dos fachadas inclinadas, una hacia la ciudad y la otra hacia el puerto, la torre presenta unas siluetas cambiantes desde todos los puntos de la ciudad. Según desde donde miremos el edificio así veremos a la ciudad reflejada en él, y se transformará a cada minuto.

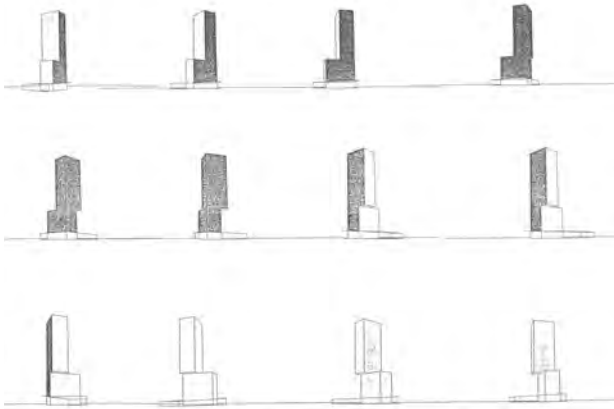
### *De Bol. Rotterdam, Netherlands (1985)*

Un proyecto que no es una torre en altura, pero sí tiene una clara referencia a *Delirious New York*. Consiste en la construcción de una gran esfera que revitaliza la conexión entre el puerto marítimo y la ciudad de Rotterdam. El edificio se convertiría en el conector creando una cadena de actividades e instalaciones. Se coloca por encima de instalaciones existentes y su situación en el punto donde la ciudad y río se encuentran, será el centro comercial para el presente y el futuro de la ciudad.

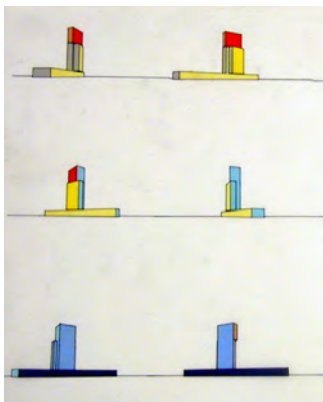




City Hall The Hague. Rem Koolhaas - OMA. 1986



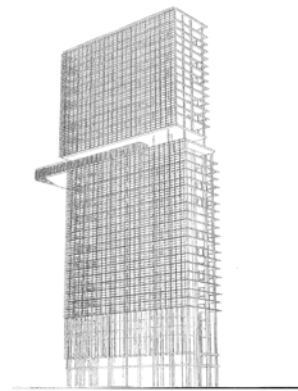
Eusebius Tower. Rem Koolhaas - OMA. 1984



Koninginnegracht. Rem Koolhaas - OMA. 1988



De Brink apartments. Rem Koolhaas - OMA. 1988



Zac Danton. Rem Koolhaas - OMA. 1991



*City Hall. The Hagüe, Netherlands (1986)*

Un conjunto de torres que se relacionan entre ellas incrustadas dentro de tres bloques lineales que construyen el edificio. Un enorme complejo de 150.000 metros cuadrados. Todas las torres se van desplazando entre ellas para establecer relaciones de proximidad sin taparse y bloquearse, creando un nuevo skyline móvil de la ciudad. No es un edificio, sino que son la suma de tres edificios entrelazados.

*Eusebius Tower. Arnhem, Netherlands (1987)*

El edificio busca resolver dos condiciones urbanas: por un lado adaptarse a su entorno convirtiéndose en parte de él, y por otro elevarse del mismo buscando aislarse. De esta forma el diseño del edificio explota ambas condiciones al permitir que los primeros ocho pisos se centren en la ciudad, mientras que desde el piso 9, el enfoque del edificio gira 90 grados hacia el paisaje; Dando a sus habitantes una vista completa sobre el río Rijn.

*Koninginnegracht. The Hagüe, Netherlands (1986)*

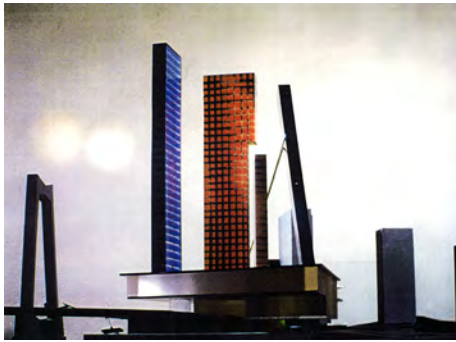
De nuevo una torre suma de un conjunto de tres torres que se relacionan entre ellas.

*De Brink Apartments. Groningen, Netherlands (1983-88)*

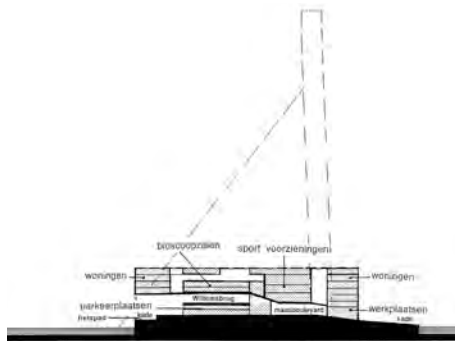
Se trata de una propuesta de OMA, que posteriormente se modificaría y se llegaría a construir. Se puede considerar el primer edificio de cierta altura que consiguen construir. Bloques de 12 plantas que se elevan en la ciudad de Groningen. En la propuesta inicial se trataba de tres torres que relacionaban una serie de villas independientes y bloques de mansiones que se encuentran a lo largo del canal entre los puertos sur y norte de la ciudad. Finalmente en la propuesta que consiguen construir, los edificios se amplían en metros cuadrados y se elimina una de las torres. Sólo dos torres sobrevivirán a este primer proyecto y se quedarán en la ciudad para siempre con el pentimento de la tercera ausente. Cada torre a su vez está formada por la conjunción de dos torres, diferenciadas en altura y materiales. La posición de las torres tiene una clara influencia de las torres Lake Shore Drive, donde se separan y contrapean buscando esa relación entre la torres estática y la torre dinámica. Aunque en ese intento, Koolhaas no se percata de la importancia de girar una de las plantas para que la relación de cambio sea más evidente como era en el caso de Mies.

*Zac Danton. Paris, France (1991)*

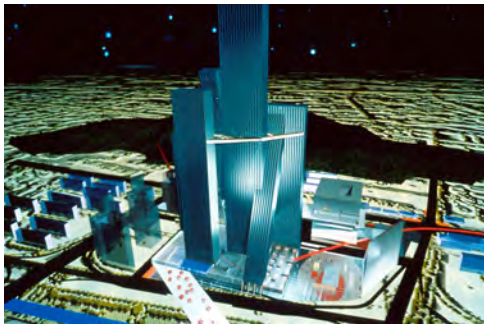
Se trata de una torre junto a la Defense. Una torre de repetición modular clásica con un volumen inesperado que irrumpe, separando a la torre en tres bloques.



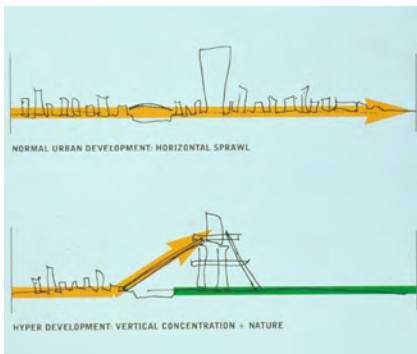
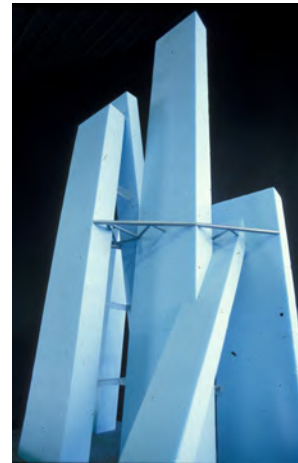
C3 Maastowers. Rotterdam. Rem Koolhaas - OMA. 1994



Togok Towers. Rem Koolhaas - OMA. 1996



Togok Towers. Rem Koolhaas - OMA. 1996



Hyperbuilding. Rem Koolhaas - OMA. 1996



### *C3 Maastowers. Rotterdam, Netherlands (1994)*

Un nuevo estudio para Rotterdam donde una gran plataforma programática acaba rematada por cuatro grandes torres. Unas torres que se inclinan buscando a sus compañeras de escena.

### *Togok towers. Seoul, Korea (1996)*

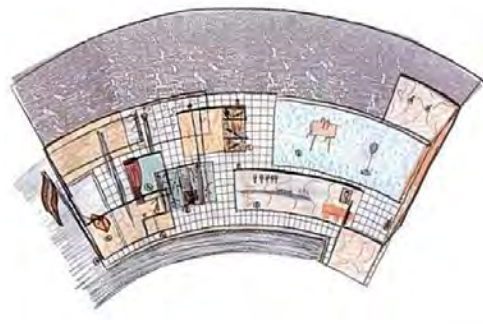
Primer proyecto asiático de Koolhaas trabajando sobre la altura. Este proyecto se puede entender como inicio del cuestionamiento de la forma y funcionalidad del rascacielos, cuestión que como hemos visto en toda esta serie de proyectos se venía haciendo de forma titubeante, aquí se reafirma y así lo expone Koolhaas. *La actual generación de rascacielos asiáticos solo compite en el nivel superficial de altura. No aporta nada más fundamental para el desarrollo de la reinención tipológica. Debido a que el rascacielos es solitario –resuelve sus problemas por sí solo– la ciudad contemporánea se ha convertido en una colección de edificios individuales, separados, conectados por la cota de la calle, pero no se integran con la ciudad.* Es un proyecto que comienza a imaginar y proponer el futuro rascacielos, a lo que Koolhaas denomina *Complex* –una nueva condición urbana para el siglo XXI. Se busca la integración de varios edificios en un complejo mayor. Los edificios de la ciudad ya no son solistas. Los elementos que lo conforman se apoyan mutuamente en todos los sentidos: arquitectónica, técnica, y urbanísticamente. El nuevo rascacielos crea continuidad en distintas alturas, variedad y riqueza programática. Una megaestructura que propone un nuevo modelo de ciudad en altura. Un edificio donde se incorpora la componente virtual. Koolhaas ya plantea aquí que el espacio real y el virtual coexisten, y será el rascacielos quién se encargue de unir ambos mundos, creando una condición urbana revolucionaria.

### *Hyperbuilding. Bangkok, Thailand (1996)*

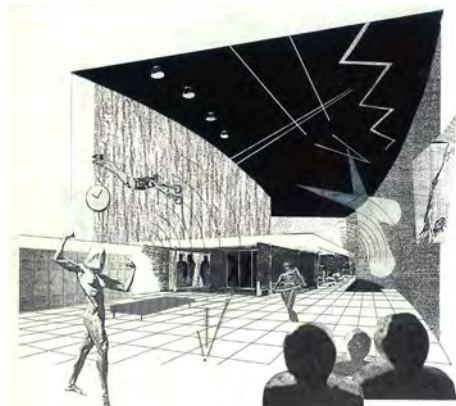
Al igual que en Togok Towers, el Hyperbuilding se puede leer como la integración de varios edificios en un todo mayor. Una entidad superficial que se define como ciudad en altura. Dispositivo utópico para la producción de ilimitados espacios vírgenes en una determinada localización metropolitana. El conjunto se sitúa liberando el suelo y situándose sobre una reserva natural. Para preservar el medio ambiente y la necesaria proximidad entre el hogar y el espacio de trabajo, el Hyperbuilding se proyecta como una ciudad autónoma, pero no está desconectado de la dinámica urbana circundante. Para lograr la variedad y complejidad urbana, el edificio se estructura como una metáfora de la ciudad: las torres constituyen calles, los elementos horizontales son parques, los volúmenes son distritos y las diagonales son bulevares.



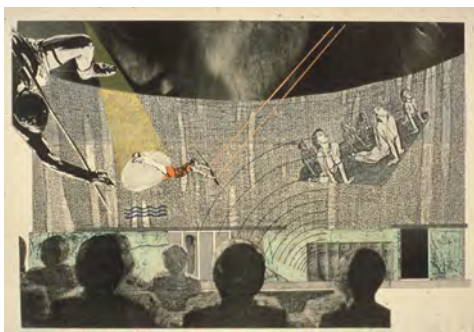
Edificio Seagram feminizado. Rem Koolhaas. Content 2003



Planta Casa Palestra. Trienal de Milán. Rem Koolhaas. 1985



Casa Palestra. Trienal de Milán. Rem Koolhaas. 1985



Casa Palestra. Trienal de Milán. Rem Koolhaas. 1985



Casa Palestra. Trienal de Milán. Rem Koolhaas. 1985

## Matar al padre. Masacre de ideas

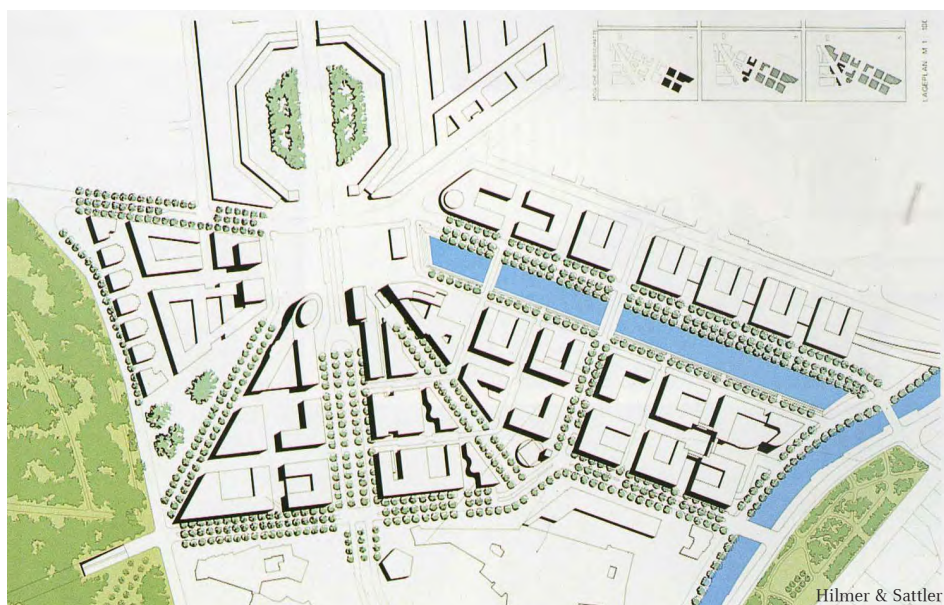
A pocos metros del edificio de la Pan Am, en la misma Park Avenue, se encuentra otro edificio que Koolhaas trata de pervertir y ridiculizar en su libro *Content*, donde aparece una imagen del rascacielos de Mies van der Rohe, el Seagram al que le han salido unos pechos de mujer un su estilizada silueta. La arquitectura debe mutar.

La influencia de la pornografía en Koolhaas la lleva al extremo en *Content*, donde comienzan a desplegarse toda una serie de divagaciones arquitectónicas reconvertidas en mutaciones pseudo-porno. El caso más flagrante y que le sirve a Koolhaas para asegurarse de que se evidencia de forma irónica la muerte del padre, es esta mutación del edificio Seagram, convirtiéndolo en un elemento para la portada de cualquier panfleto de pornografía arquitectónica barata. Su alternativa es la construcción del edificio de la CCTV, la deformación de la canónica torre. El Seagram es una prostituta abandonada al mejor postor. En el año 2003 el edificio de la Neue Nationalgalerie de Berlín se convierte en el club nocturno donde Koolhaas muestra toda la pornografía arquitectónica de OMA en la propia exposición *Content*, donde descarga toda su ira con el padre al que precisa destronar.

Antes de viajar a Berlín de nuevo, haremos una parada en Milán. En 1985, Koolhaas participa en la *Trienal de Architettura de Milán*, donde tienen que montar su exposición en una sala curva. Ese mismo año se estaba reconstruyendo el Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe de 1929 en Barcelona. Koolhaas inmediatamente verá la oportunidad de trabajar con la obra del que considera su maestro. Así propone la recreación de la réplica del pabellón símbolo miesiano, captando el acontecimiento a la perfección e intentando trasladarlo a la comunidad arquitectónica con toda su ironía. Hasta ese momento la arquitectura para Koolhaas se presentaba puritana, vacía, deshabitada, él quería liberarla, y decide trabajar con el proyecto de Mies y plegarlo hasta que encaje en la planta del edificio propuesto por la Triennale. Su objetivo era profanarlo, adecuándolo a la cultura contemporánea. Se incorporan zonas para el ejercicio y el placer sexual, buscando impresionar a la gente con las dimensiones ocultas de la arquitectura moderna. Diversos wallpapers forran las paredes del pabellón, pasando del travertino y ónix, a dibujos de Madelon realizados para OMA, como es el caso de la nueva ciudad del globo cautivo que hemos visto anteriormente como había mutado tras la ventana del cuadro *10 ans Après l'amour*.

Koolhaas seguía interesado en la ciudad de Berlín a su vuelta de Estados Unidos, con el objetivo de intentar llevar a cabo sus teorías e investigaciones sobre el Muro analizado





Concurso ordenación Potsdamer Platz. Primer Premio Hilmer & Sattler, finalistas: O.M. Ungers, W. Alsop, H. Kollhoff, D. Libeskind. 1991

en capítulos anteriores. OMA en los años ochenta realizará varios de los concursos de vivienda planteados por el IBA (*Internationale Bauausstellung*), en los cuales defiende el carácter del muro estableciendo un concepto retroactivo basado en los latentes principios del contexto urbano. No basado en la mera restauración o reinterpretación de las condiciones del siglo XVIII, sino invirtiendo en la definición de las características de contemporaneidad. Realizan varios concursos como *Lutzowstrasse housing* –el cual obtuvo un tercer premio– o el *Kochstrasse Friedrichstrasse Housing*. Este último resulta ganador, aunque no acaba construyéndose, pero sí dando pie a otro encargo como es el edificio en el conjunto del Checkpoint Charlie. Edificio en el que Koolhaas nunca quiso intervenir, como primer síntoma de su descontento con las actuaciones que se estaban llevando a cabo en los entornos del Muro. Nunca llegó a reconocerlo como hijo suyo, se lo atribuyó a su compañero Elia Zenghelis.<sup>181</sup>

Tras la caída del Muro, empiezan a proliferar los concursos de arquitectura para la reconstrucción de varias de las zonas afectadas. El de mayor importancia, tanto simbólica como ideológica, es el que se realiza para la ordenación de Potsdamer Platz, y era el que debía marcar cuál iba a ser la apuesta de Berlín para su proyección como ciudad hacia el futuro, siendo el punto de mayor carga histórica y lugar estratégico de conexión con el área de Potsdam.

Koolhaas es invitado como miembro del jurado para ese concurso donde se presentaban algunas de las figuras del momento. Él ya venía afectado por varias de las decisiones sobre los concursos a los que se había presentado del IBA, y por la actitud que estaba teniendo la ciudad respecto al Muro, siendo borrado por ideología.

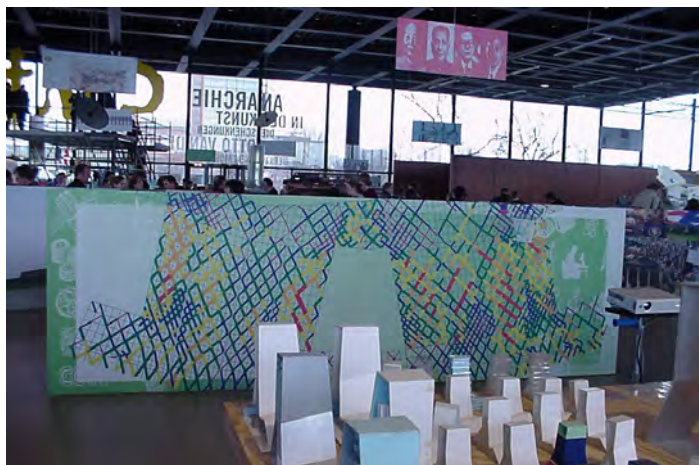
La adjudicación del primer premio al plan presentado por el estudio de arquitectura Hilmer & Sattler, como consecuencia de los intereses del Senado y de las empresas privadas, hace que Koolhaas manifieste el concurso como *la peor experiencia de su vida profesional*. Para hacer notoria su disconformidad, decide publicar una carta abierta hacia el jurado, arremetiendo contra el concurso y especialmente hacia el Senado.

El artículo, ya en su título era revelador de la dureza con la que Koolhaas se posicionaría, *Berlin: The massacre of ideas*<sup>182</sup>. El texto comienza exponiendo las causas de su descontento, primero el control que ejerció el senador Stimman en el jurado apostando

---

[ 181 ] Entrevista a Rem Koolhaas en Hans Ulrich Obrist: Interviews, Vol. 1. 2003. p.509.

[ 182 ] Artículo publicado el 16 octubre de 1991 en la revista alemana Frankfurter Allgemeine Zeitung. KOOLHAAS, Rem. "Berlin: The massacre of ideas". Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1991.



Koolhaas coloniza la arquitectura de Mies con su exposición, 2003. Fotografía: Ferran Ventura



por un discurso basado en la identidad tradicional de la ciudad de Berlín, y abogando por la descalificación de varios de los proyectos que no iban en esa sintonía, quien llegaba a calificarlos de infantiles, irreales o estúpidos. Seguidamente, se descalificó al proyecto de Kollhoff, y se coartó cualquier posible alabanza a los proyectos que promovían soluciones con exploraciones imaginativas en la concepción de los proyectos urbanos, quedando eliminados del concurso las propuestas más potenciales y arriesgadas, por otras *más normales*. Resultando ganador un proyecto anclado en el siglo XIX con una morfología urbana obsoleta. Proyectos como los de Kollhoff, Libeskind o Alsop fueron rápidamente dejados sin opciones, proyectos que podían haber trabajado con gran lucidez, el concepto de topografías de la destrucción. Koolhaas concluía su texto diciendo que él siempre había tenido un acercamiento particular a Berlín creyendo en la grandeza de la ciudad, pero que el concurso se había encargado de aniquilar cualquier intento de inteligencia arquitectónica que pudiera hacer proliferar en ello, siendo para él la experiencia más traumática de su vida profesional.

Esta actitud tuvo graves consecuencias para Koolhaas, el Parlamento de Berlín llegó a negarle la entrada a la ciudad,<sup>183</sup> evitando que pudiera realizar cualquier trabajo dentro de la capital alemana. Durante varios años esto no parecía importarle a Koolhaas, hasta que en el año 2000 se le encarga la realización del proyecto de la Embajada de los Países Bajos en Berlín. Encargo evidentemente no recibido por la administración alemana, sino por los dirigentes de su Holanda natal. Esto le resulta la gran oportunidad para volver sobre dicha ciudad a la que tantas energías había destinado y tan poca rentabilidad había obtenido. Por ello, vuelca toda su dedicación para la realización del edificio de la embajada, aunque el punto de mira de Koolhaas ya apuntaba hacia otro objetivo más rentable. El proyecto de la embajada se terminaba a principios de 2004, haciéndolo coincidir con la inauguración de la última gran exposición retrospectiva sobre la obra de OMA, *Content*.

El edificio elegido para la celebración de la exposición no es otro que uno de los más emblemáticos de la zona de Potsdamer Platz, y de la arquitectura moderna, se trata de la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe. Un proyecto finalizado en 1965, tres años antes de la muerte del arquitecto en 1968. La obra culmen del reconocido arquitecto alemán es el emplazamiento idóneo para albergar la exposición de Koolhaas y sus intenciones.

---

[ 183 ] ULRICH OBRIST, Hans. *The conversations series. Rem Koolhaas*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. 2006.

Entrevista a Rem Koolhaas en Hans Ulrich Obrist: Interviews, Vol. 1. 2003. p.510.



La ciudad de Dogville. Escena de la película de Lars Von Trier. Dogville. 2003



Planta de la exposición Content en la Neue Nationalgalerie de Berlín. 2003



Maqueta de la exposición Content en la Neue Nationalgalerie de Berlín. 2003. Fotografía: Ferran Ventura



Si Mies trató de crear un edificio donde sus planteamientos arquitectónicos quedaran plasmados, llevando al extremo su famoso concepto de *menos es más*, que convierte a la Neue Nationalgalerie en su más viva afirmación, Koolhaas pretende hacer algo similar, y vuelca sobre dicho edificio toda su producción y su forma de operar, convirtiendo a la exposición en un almacén de lujo de la Oficina de Arquitectura Metropolitana. Una muestra que sirve no solo para mostrar los trabajos del estudio, sino que trata de profundizar en las ideas, los experimentos y las reflexiones que están tras todos los últimos proyectos producidos por OMA-AMO. Esta exposición llega acompañada de un libro-catálogo-revista como continuación de *S,M,L,XL*, se trata de *Content*.<sup>184</sup>

Koolhaas no solo trata de profundizar en las ideas sobre los proyectos, sino que llega a atreverse a usar la exposición para plantar cara al poder que le había herido anteriormente, y usarla como espacio de comunicación de las ideas que durante su juventud vino desarrollando sobre el Muro de Berlín y no llegaron a fructificar. Así, se usa para verter dentro del edificio proyectado por Mies van der Rohe, una serie de paneles que dibujaban sobre el suelo de dicho edificio, un entramado de calles berlinesas que permiten interactuar a modo de plano similar a la escenografía pueblerina proyectada por Lars von Trier en su film *Dogville*, que se había estrenado unos meses antes –Mayo 2003– en el festival de cine de Cannes, como primera película de la trilogía *Estados Unidos: tierra de oportunidades*. Lars von Trier nos ofrecía en su polémica película una lección de la vida, mostrando la esencia de la condición humana, lo que se convierte en una alegoría sobre la sociedad, los estados y los gobiernos.

Koolhaas buscando un proceder similar, vuelca toda su ironía en la exposición, y le devuelve a Berlín aquello por lo que había luchado durante las últimas décadas, y le había costado varias contingencias con la ciudad y con sus arrogantes dirigentes. Este posicionamiento lo manifiesta por varios cauces: Primero recopila los trozos de muro de cuarta generación que fueron implantados en 1975, y los deposita sobre esa estructura urbana que configura la exposición modulándolos en pequeñas piezas. Unas piezas de muro, que aparecen acotadas en la planta de la maqueta de la exposición, respondiendo a las medidas que tenían esos muros de hormigón de cuarta generación –3,60 cm de alto x 1,20 cm de ancho.

Esos trozos de muro rescatados de la memoria, necesitaban algo más que el toque artístico y reivindicativo para lo que habían servido en épocas pasadas. Así que decide forrarlos, y encarga

---

[ 184 ] KOOLHAAS, Rem. *Content*. Taschen. Köln. 2003.



Muros de la exposición Content en Berlín recorriendo los interiores del edificio Mies Van der Rohe. 2003. Fotografía: Ferran Ventura  
Exposición de fragmentos del viejo Muro de Berlín en Potsdamer Platz

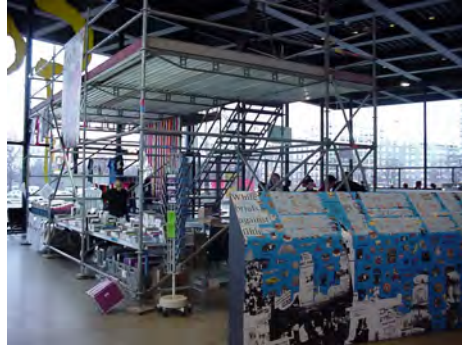
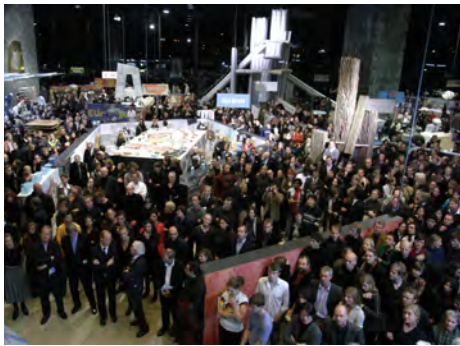


Imagen de la conferencia que ofreció Koolhaas en la fiesta de inauguración de la exposición Content. 2003  
Andamio comercial situado junto a un trozo de Muro, en la zona de acceso a la exposición. 2003. Fotografía: Ferran Ventura



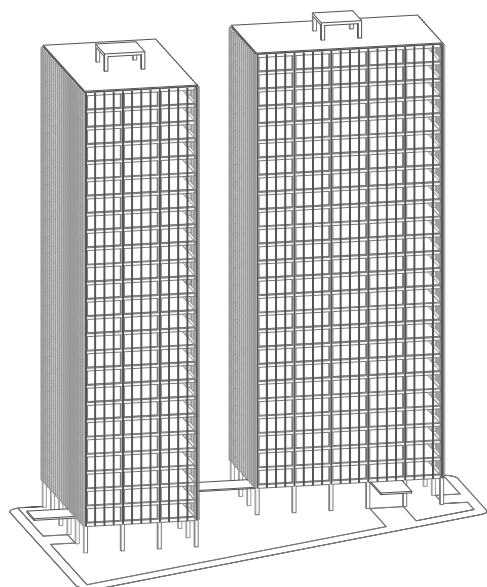
Rem Koolhaas limpiando el reconstruido Pabellón de Alemania de Barcelona, Trienal de Arquitectura de Milan. 1985-86

el diseño de una serie de wallpapers para Prada diseñados por el equipo 2x4, con el objeto de amenizar el recorrido por lo que hubiera sido una posible ciudad de Berlín. Los fragmentos de muro los manipula a su gusto, invirtiéndole su posición habitual de verticalidad para situarlos en horizontal, posibilitando el establecimiento de relaciones entre ambas partes de la ciudad desde el terreno, sin la necesidad de la realización de construcciones temporales para la toma de contacto entre ambas partes de la ciudad, que nos había mostrado años atrás en el texto sobre Berlín que inicio este capítulo-escena.

En esta pequeña ciudad particular, sí que hay una clara posibilidad de contacto e interacción urbana para el desarrollo de una nueva metrópoli basada en la investigación creativa. Estas construcciones auxiliares las materializa en una sola, que la reserva para su puesta en escena a realizar en la inauguración de la muestra, asimilándose a las visitas de Nixon, Kennedy o Carter a los distintos andamios que recorrían el Muro de la ciudad. El andamio de *Content* es destinado además, para la comercialización y a la difusión de todo el material producido en el estudio de OMA, desde los dossieres de los proyectos a camisetas que poblarían las calles de la ciudad y las tazas de café para los recintos más privados y fetichistas, sirviendo como propagación en un territorio que le había sido hostil en los últimos años. Una atalaya desde la que observar la memoria histórica del lugar, un lugar privilegiado para el acceso de unos pocos elegidos.

*Yo no respeto a Mies, me encanta Mies. He estudiado a Mies, excavado a Mies, reensamblado a Mies. Incluso he limpiado a Mies. Porque no haga reverencias a Mies, estoy en desacuerdo con sus admiradores.* (Koolhaas, 2004: 182)

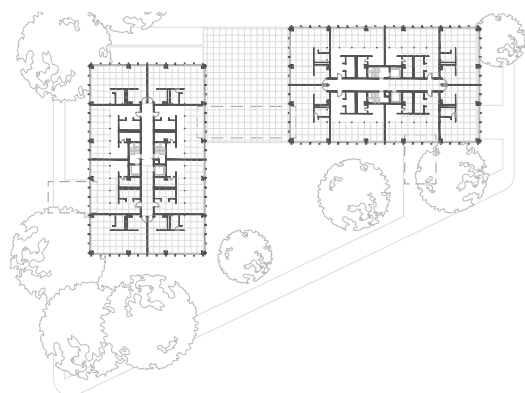
Koolhaas afirma que Mies necesita ser protegido de sus defensores que lo están descuartizando, desde la reconstrucción en color del Pabellón de Alemania en Barcelona en el año 1985. Él irónicamente lo defiende a capa y espada entendiendo su obra y trabajando con ella. Como hizo con la exposición *Content*, o en el proyecto del McCormick Tribune Campus Center del IIT de Chicago en ese mismo 2003. En el texto citado anteriormente incluso habla de que ha limpiado con sus propias manos a Mies, refiriéndose al pabellón de la *Trienal de arquitectura de Milán* de 1985 y su particular reconstrucción irónica del Pabellón de Alemania, donde se le puede ver arrodillado bayeta en mano fregando el suelo de dicho pabellón.



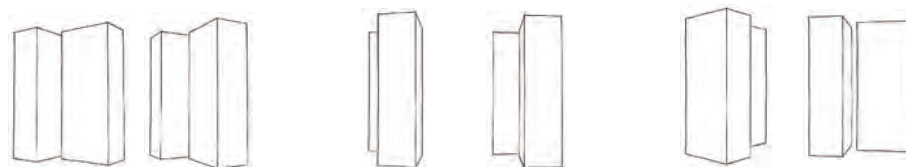
Axonométrica edificios Lake Shore Drive. Mies van der Rohe. 1949-50



Encarnación de El ángelus en Lake Shore Drive



Planta edificios Lake Shore Drive. Mies van der Rohe. 1949-50



Relaciones del edificio según se desplaza el observador en los edificios Lake Shore Drive. Mies van der Rohe. 1949-50

## La torre dinámica y la torre estática

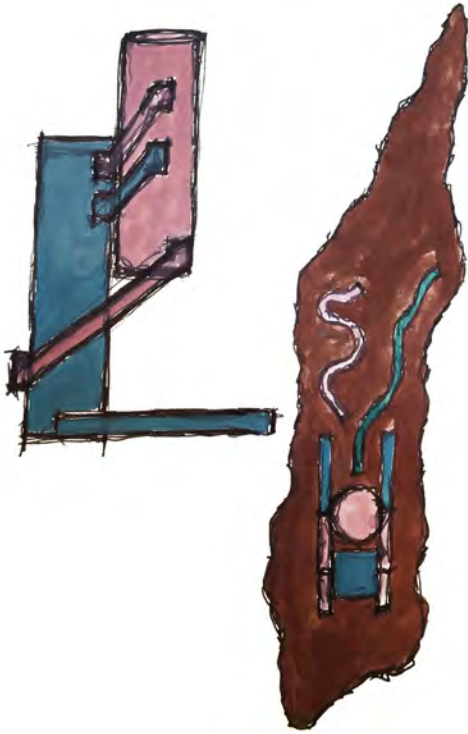
Mies van der Rohe, a quién Koolhaas decidió destronar en Berlín, realizó un proyecto de unas torres residenciales en Chicago, que interesarán mucho a Koolhaas. Se trata de las torres Lake Shore Drive de 1949-50. Un complejo de dos edificios muy claramente diferenciados, pero que se unen entre ellos y se perciben siempre dualmente, no se podría concebir el uno sin el otro y viceversa. Entre ellos crean un conjunto de masas y relaciones, que Sigfried Giedion ha denominado como *espacio relacional*. Una atmósfera donde el espacio se canaliza de forma que los espectros de los edificios se deslizan de forma ingrátida cuando quién lo presencia recorre el espacio de su contorno. Por tanto para que esta torre se manifieste como dinámica, requiere que el espectador esté en continuo movimiento para percibir todo el conjunto de perspectivas.

Este fenómeno de dinamismo y duplicidad de imagen se produce por la acertada colocación en planta de los dos edificios, una separación entre ambos muy estudiada y medida. A la vez que la forma rectangular de la planta, permite que observemos el conjunto de los edificios desde el punto de vista que decidamos, siempre observaremos a dos edificios distintos, pero que se manifiestan como imagen doble.

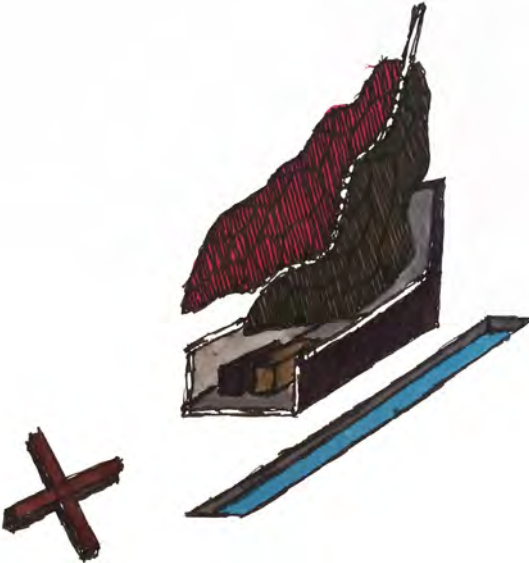
Este efecto de mimetismo es el que utiliza Koolhaas para la implantación en el solar del CCTV, así como para el diseño de la planta de las torres. La precisión es absoluta. Pero a Koolhaas le daba igual este fenómeno del dinamismo, el buscaba otra peripecia mucho más compleja. La reencarnación de los edificios de New York en Beijing, y por tanto la suya propia. Para ello une el edificio del Empire State con el Chrysler en cada una de las torres. Esto permite que miremos desde el punto de vista que miremos siempre tendremos presente a ambos edificios en movimiento. Si hubiera decidido realizar las plantas como cuadrados perfectos, no encontraríamos movimiento ninguno, y no canalizarían el espacio, sino que lo marcarían, y la danza sería inviable. Abrazarse y besarse es un motivo festivo que requiere del movimiento y de una sincronización milimétrica para la conjunción absoluta. Esto, unido a quien contempla las torres, el cual debe estar en movimiento para percibir ese espacio relacional, nos trasladan al momento vivido en la habitación del hotel Waldorf Astoria en 1975 y en el hotel Welfare Palace.

La encarnación de los edificios se produce de forma absolutamente milimétrica. El momento del abrazo y posterior beso, como ya hemos visto es de dos edificios. Dos edificios observados por un tercero que se transforma constantemente para apreciar a los dos edificios en movimiento constante.





Architectures in love. John Hedjuk. 1994



Pewter Wings Golden Horns Stone Veils. John Hedjuk. 1996

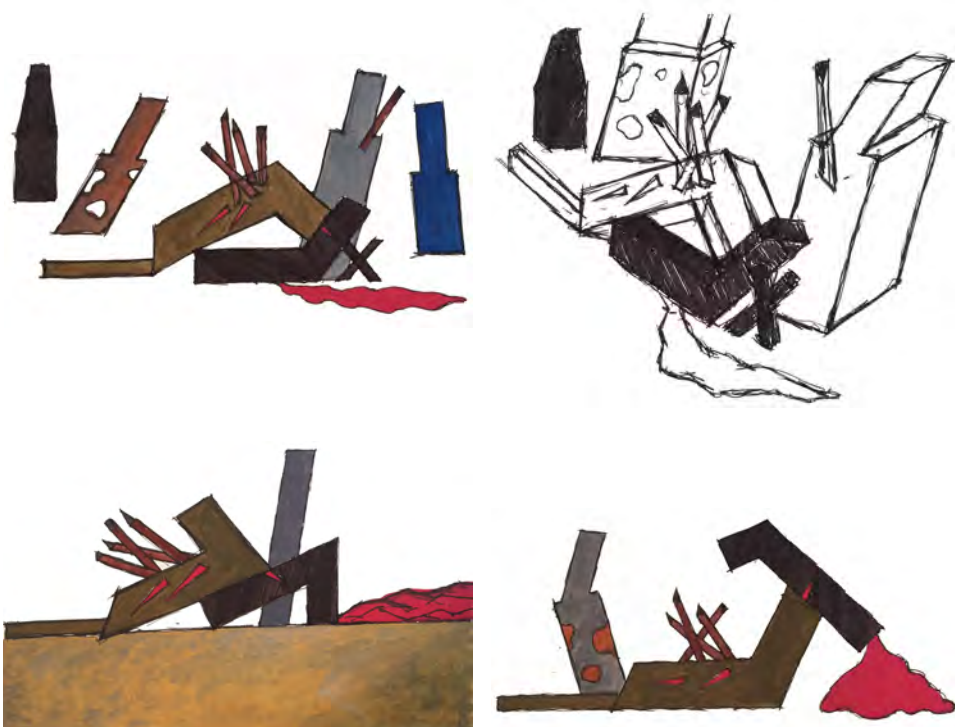
## Arquitectura y sexualidad

Este proceso de encarnación de la arquitectura, bien sea de otras arquitecturas o bien de sus propios arquitectos, le dotan al edificio de una sensibilidad particular. Los edificios no solo se relacionan sino que llegan a explotar esta sensibilidad manteniendo relaciones sexuales entre ellos. Lo sensitivo y sensorial se despliega para fecundar las relaciones en lazos de unión temporales, o algunos sellados para la posteridad.

John Hejduk dibujará entre los años 80 y 90 gran cantidad de esquemas y bocetos de arquitecturas enamoradas, en un acto compulsivo de exhibicionismo arquitectónico. Varias de las series de dibujos como las de *Architectures in Love*, *Eros*, *Victims I*, *Victims II* y *Pewter Wings Golden Horns Stone Veils*, muestran edificios en pleno acto sexual. Unos edificios de formas muy claras, identificados en lo masculino y lo femenino, despliegan todo su abanico de posturas e imaginaciones para unirse mediante la intersección de formas y objetos. Elementos externos a modo de extremidades los enlazan dotándole de corporeidad a esa abstracción de la arquitectura enamorada. La fantasía antropomorfiza la petrificación.

En la serie de dibujos de *Architectures in Love* realizados en 1994, los edificios enamorados de Hejduk recorren la isla de Manhattan desplegando su amor por todos los rincones de la ciudad, como reencarnados en las figuras del Empire State y la Chrysler que Madelon nos quiso mostrar en *Flagrant Delit*. En una representación de pura abstracción geométrica, las formas curvas de la mujer se fusionan con las aristas robustas de la simplificación del campesino. El cilindro y el prisma no se deforman tal y como sucedía en el cuadro de Madelon, sino que aquí tienen brazos y piernas que se entrelazan para acariciar sus envolventes. El vástago acusador se ha convertido en unas serpientes que les siguen y se enredan a cada momento entre el disfrute de la pareja de formas.

La serie de dibujos esta formada por un total de 18 imágenes que reproducen distintas escenas de posibles relaciones. John Hejduk creía en una arquitectura de naturaleza amorosa. De una esencia y solidez espacial donde formas simplificadas y puras pueden complejizarse estableciendo relaciones entre ellas. Unas formas cuya definición les aporta condiciones de género, la esfera es femenina y el cubo es masculino. En este proyecto Hejduk quería representar unas arquitecturas enamoradas, unas arquitecturas que muestren la rabia de la arquitectura, las duras relaciones que se establecen y extenderlo a un acto tan primitivo como es el de hacer el amor, que estos edificios



Pewter Wings Golden Horns Stone Veils. John Hejduk. 1996



Video Dream 's of Dalí, reconstrucción virtual en 3D del cuadro Reminiscencia arqueológica del Ángelus. 1933-35. Salvador Dalí

*tengan relaciones arquitectónicas en todos los niveles ... un intercambio cromosómico ... El término ingeniería genética siempre me ha perturbado –como si los bloques de construcción del ser humano no tuvieran alma. Quiero saber como podría ser el alma / los cromosomas de la arquitectura. ¿Qué se entiende por gestación arquitectónica? ¿Tiempo arquitectónico? ¿Hora femenina, hora masculina? ¿Tiene el pensamiento arquitectónico género? ¿A qué límite se puede llevar la arquitectura? (Hejduk, 1995: 15)*

En la serie de *Pewter Wings Golden Horns Stone Veils*, Hejduk sigue profundizando en esta concepción de las relaciones amorosas en la arquitectura. En este caso de forma menos geometrizada, donde una serie de edificios inclinados recorren el espacio desarrollando su inquietud sexual por distintos escenarios en práctica de la mejor postura. Una serie de piezas en constante equilibrio inestable conquistan la altura vinculándose siempre en dos edificios y terceros que observan. El límite entre el cuerpo arquitectonizado o la arquitectura corpórea se diluye de nuevo aquí, a la espera de que el arquitecto decida su plan.

*Todos hemos experimentado ese espacio vago... el espacio del no-lo-suficientemente despierto ni del no-lo-bastante-dormido... la frase que finalmente fui capaz de retener (con un enorme esfuerzo) hasta que me desperté era... Dios se ha retirado a su latencia. Algún tiempo más tarde terminé El sueño de Adán.<sup>185</sup>*

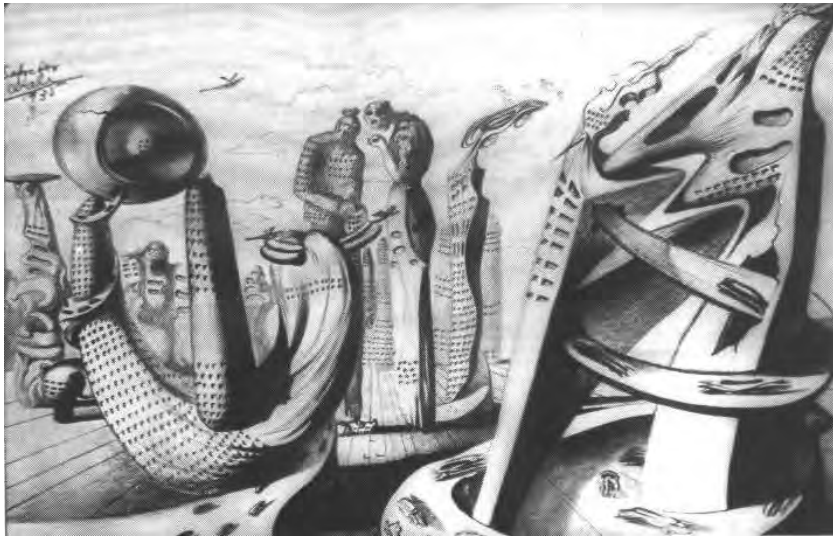
## Cuerpos y edificios

La arquitectura puede llegar a mantener relaciones sexuales ya que se ha conseguido antropomorfizar los edificios. Salvador Dalí constantemente dibujaba cuerpos convertidos en edificios y al contrario. El más evidente fue *Reconstrucción arqueológica de El ángelus de Millet*,<sup>186</sup> donde aparecen la pareja de campesinos de El ángelus petrificados, captando el momento en un edificio ya en ruinas. Ésta es una de las implicaciones más claras de Dalí con

---

[ 185 ] Hejduk, John: Construcciones de diario. Gustavo Gili. Barcelona, 2009.

[ 186 ] Con motivo de la exposición 'Disney and Dalí: Architects of the Imagination', realizada en el Museo Salvador Dalí en Florida, Estados Unidos, se ha creado un video en 3D de 360º, donde se ha reconstruido espacialmente el cuadro. Un video creado por los estudios Walt Disney, con unas gafas de realidad virtual podremos adentrarnos en el cuadro y recorrer la pintura. Dreams of Dalí. A virtual reality experience. Estados Unidos 2016. 5 minutos. Walt Disney. <http://thedali.org/dreams-of-dali/>



The American City. Night and day by Dalí. The American Weekly 31/03/1935. Salvador Dalí



Anuncio de medias Brylcrepe Hosiery en Vogue. 1945. Salvador Dalí



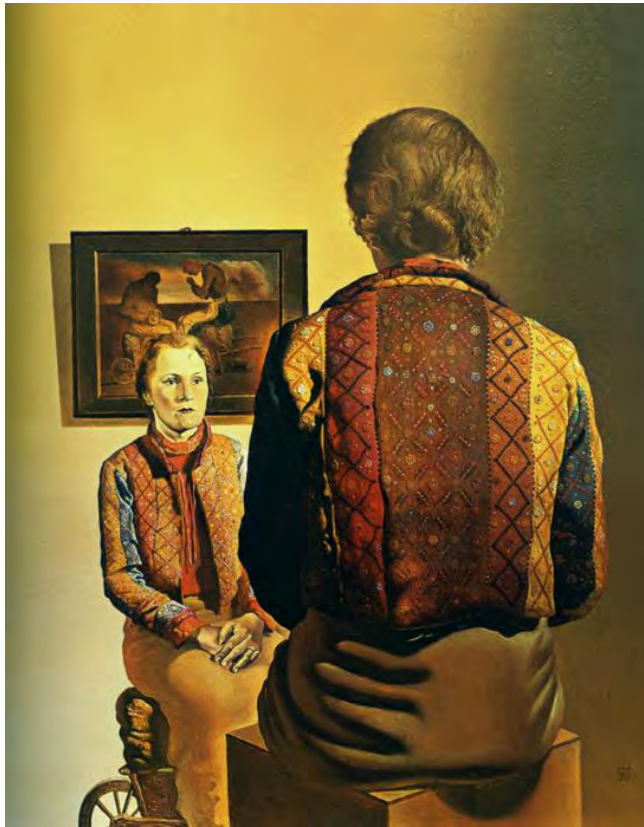
la arquitectura, sin olvidar el cuadro de *El ángelus arquitectónico de Millet* que veremos más adelante. Para Dalí la arquitectura tenía que transformarse, Le Corbusier debía ser asesinado de una vez, el giro tenía que ser hacia la esfera mórbida del deseo, la arquitectura tenía que ser blanda. Hay otros muchos dibujos que van dejando este rastro de encarnación en Dalí.

Como se ha visto en capítulos anteriores una de las imágenes que más fascinaría a Dalí y hemos usado repetidamente en este documento para reconstruir nuestra historia, son esos gigantescos ángeles de Millet reencarnados en rascacielos de Manhattan que salen a bailar todas las noches, o para cazar a su presa. Dalí realizó varios dibujos para la revista *The American Weekly* en el año 1935, donde se representaban estas arquitecturas corpóreas. Las dos figuras de Millet, perfectamente identificables del resto de edificios, conquistan la ciudad neoyorquina impregnando de reblandecimientos una ciudad absolutamente geométrica. Cuerpos arquitectonizados con inevitables referencias eróticas asociados al cuadro serán usados por Koolhaas para la conquista de la altura, que verá en Dalí la gran fuente de inspiración para esa reformulación del concepto de rascacielos que tanto le obsesionaba.

En los años cuarenta Dalí realiza varias ilustraciones para anuncios de la casa Bryans Hosiery. Una empresa de fabricación de medias, por tanto sus dibujos se llenan de piernas de mujer. Una representación de lo femenino que va arquitecturizando cada vez más, en sus últimos dibujos las piernas serían ya arquitectura. Piernas que se cruzan, se unen, se separan, se posan, desfilan, y se entrelazan unas con otras. Piernas a la espera de abrirse para ser fecundadas por la arquitectura de lo corpóreo. Mujeres petrificadas visualizan la escena. Bien podrían aparecer por aquí los gigantescos ángeles arquitectónicos copulando con ellas.

Recordemos que en 1908, ya Adolf Loos escribía el artículo titulado *Ornamento y delito* donde situaba el origen erótico del arte y la arquitectura dentro de esta fascinación por la mujer y su sexualidad:

*Todo arte es erótico. El primer ornamento fue de origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista garabateó en un muro para desahogar su exuberancia, fue erótico. Una línea horizontal: la mujer tendida. Una línea vertical: el hombre que penetra... Pero el hombre de nuestra época que, llevado por una compulsión interna, embadurna paredes con símbolos eróticos, es un criminal o un degenerado. (Loos, 1908)*



El Ángelus de Gala 1935. Salvador Dalí



Imagen inquietante que alumbra a la transmutación del cuerpo. Salvador Dalí



Woman in a Hat Sitting on a Beach. The American Weekly 31/03/1935. Salvador Dalí

## Parejas antagónicas

En el cuadro *El ángelus de Gala* podemos observar a la figura de Gala representada en dos posiciones distintas, nos remite a la posición de los dos edificios del CCTV. Evidentemente es una imagen estrechamente relacionada con el cuadro de *El ángelus*, no solamente por la aparición de uno similar en la habitación, sino por el fenómeno de mimetismo que se establece entre las dos figuras. La duplicidad de la figura frente al espejo.

La relación de tamaños nos delata la presencia de la Chrysler y el Empire State en ambas figuras de Gala.

La presencia de la carretilla –el más intenso símbolo sexual elegido por Dalí– en la Gala de frente, nos relata el carácter erótico de la Chrysler, a pesar de su rostro impassible, y el cubo bajo la Gala de espaldas, la frialdad e indecisión del Empire State. La Chrysler está justo en el instante inicial a la devoración de su amado.

En el cuadro que los precede aparecen ambos sobre la carretilla enunciando el final del acto, tal y como apreciamos anteriormente en el cuadro de *Flagrant Delit* de Madelon. La chaqueta bordada que viste Gala, y que se puede ver en diversos cuadros donde aparece ella, está formada por un conjunto de triangulaciones que bien podrían corresponder a la fachada estructural del edificio del CCTV.

Es interesante la asociación que nos hace Dalí de Gala con el cuadro de *El ángelus*, y con la campesina. El fenómeno de la reencarnación se hace presente y desvela el contenido latente del cuadro. Como ya hemos visto, en Dalí era frecuente la petrificación del ser, al igual que la antropomorfización de la arquitectura, sin dejar muy claro quién es quién. En muchos de sus cuadros a esta reformulación de los límites conocidos le incorpora la perforación. La penetración de distintos cuerpos en otros, reafirmando la idea de reencarnación de cuerpos y arquitecturas. Destacamos aquí, un dibujo extraído de la serie de artículos que realiza Dalí para *The American Weekly* sobre New York, se trata de *Mujer con sombrero sentada en la playa*, donde se puede apreciar el cuerpo de la mujer, atravesado por una figura de la Estatua de la libertad. La estatua libera la pesadez del cuerpo para dejar ver a través de ella el contenido del paisaje. Una imagen de un gran parentesco secreto con la arquitectura que estamos analizando. El vástago acusador que ya hemos visto en distintos cuadros y esbozos, aparece de nuevo aquí señalando el gran rascacielos que forma la mujer. Un rascacielos nacido de la penetración de la arquitectura de la libertad en la excitación de la campesina que exhausta se abandona en la orilla de la playa.

## CINCO

### ACTIVIDAD PARANOICO CRÍTICA EJERCIDA SOBRE LOS FENÓMENOS SECUNDARIOS

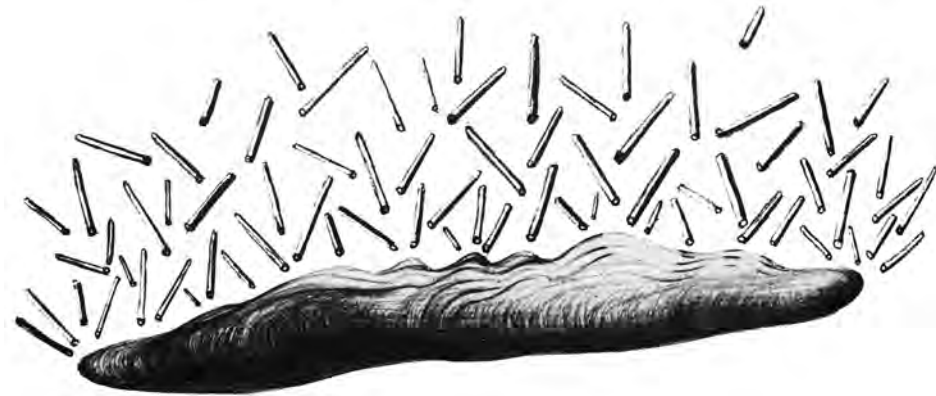


Imagen inquietante asociada a El ángelus. Salvador Dalí

*¿Y esto qué es? Esta imagen instantánea asociada a El ángelus, a pesar del tiempo transcurrido, sigue angustiándome.* (Dalí, 1963: 40)

*En 1929, por primera vez, se me apareció con nitidez una de esas imágenes, sucediéndose probablemente a muchas otras, aunque no logre encontrar antecedentes en mi memoria. Se produce en Cadaqués, mientras remo con violencia. [...] (Dalí, 1963: 173)*

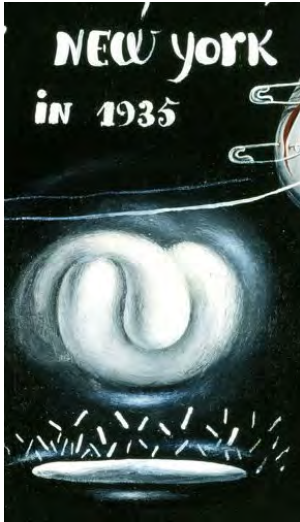




Detalle de proyecto de cartel. Ciclo sistemático de Conferencias surrealistas. Salvador Dalí. 1935



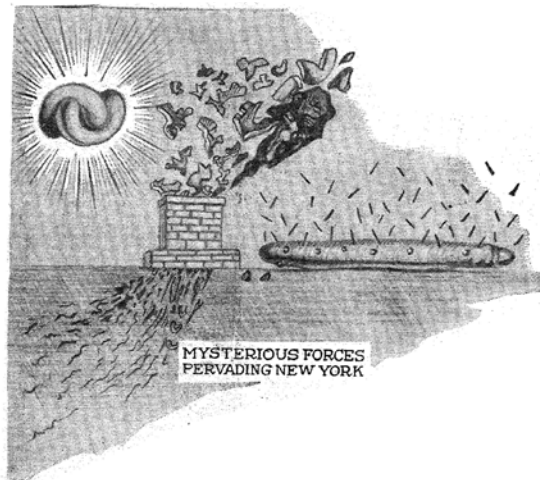
Detalle de retrato de Paul Éluard. Salvador Dalí. 1929



Detalle de El misterio surrealista de New York. Salvador Dalí. 1935



Variaciones a partir de los símbolos de la New York World's Fair. 1939. Salvador Dalí



Detalle de New York as seen by the Superrealist artist Dalí. The American Weekly 24/02/1935. Salvador Dalí



Desnudo con palomitas. 1949. Philippe Halsman, Salvador Dalí

## Imagen inquietante

En el cuadro *La miel es más dulce que la sangre*, es la primera vez que aparece la imagen inquietante en Dalí, ese objeto que se repetirá incontables veces a lo largo de su obra. Se trata de una extraña forma similar a un pan rodeado de pequeños bastoncillos negros en suspensión.

Dalí afirma en su libro *El mito trágico de “El ángelus” de Millet* que es una imagen delirante que se le presentó de forma espontánea observando el cuadro de Millet, causándole esto una gran angustia que le llevaría a descubrir el secreto que escondía el cuadro. La denomina como imagen instantánea asociada a *El ángelus*.

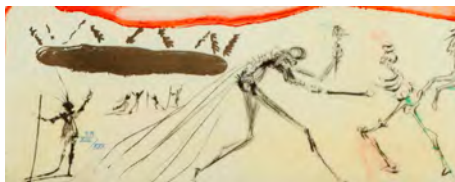
*Consiste en una forma blanca iluminada por el sol, alargada, cilíndrica, con los extremos redondeados, ofreciendo varias irregularidades. Esta forma está acostada en el suelo marrón violáceo. Todo su contorno está erizado de pequeños bastoncillos negros, que parecen estar en suspensión en todos los sentidos, como bastones volantes.* (Dalí, 1963: 173)

Posteriormente la imagen empezará aparecer en muchos cuadros siempre iluminando alguna premonición, rodeada de figuras fantasmagóricas. La aparición siempre se producía tras un gran esfuerzo físico y a modo de alumbramiento del acontecimiento. Aparece en *El misterio surrealista de New York* (1935), *Retrato de Paul Éluard* (1929), *Variaciones a partir de los símbolos de New York World's Fair* (1939), varios dibujos de la revista *The American Weekly* sobre New York, incluso se podría interpretar que está presente en la imagen que le realiza Philippe Halsman *Desnudo con palomitas* (1949). Generalmente esta forma repentina aparecía acompañada de algún elemento al que quería dar protagonismo o que era lo que provocaba el acontecimiento.

En algunos de estos casos la imagen inquietante resguardaba a dos figuras que se entrelazaban a modo de los cuerpos de los campesinos representados en los sacos de patatas de la carretilla. Un elemento que en *Variaciones a partir de los símbolos de New York World's Fair* (1939) aparecerá desplegando las distintas posiciones eróticas junto con la aguja y la esfera, como premonición de lo que sucederá con los edificios neoyorquinos y que había dibujado anteriormente como gigantescos ángelus de Millet recorriendo la ciudad de New York. El canibalismo de los objetos está arraigado en la naturaleza más profunda de los seres. Es extraño que toda esta iconografía de la imagen inquietante nunca aparezca en los cuadros centrados en la temática de *El ángelus* de Millet, salvo en la pregunta que se hacía Dalí en el libro



Le creuset Philosophal. "Alquimie des Philosophes". Salvador Dalí. 1976



Détalles Le creuset Philosophal. "Alquimie des Philosophes". Salvador Dalí. 1976

sobre ¿y esto qué es? Lo podemos entender como el elemento que provoca el delirio en las asociaciones de formas que se vinculan a los campesinos pero nunca se llega a evidenciar como tal. El contenido latente que está en ello necesita de alguien que lo convierta en realidad.

Hay una imagen que es la que más nos interesa para este texto donde aparece hasta cinco veces repetida la imagen inquietante. Se trata de la litografía *Le creuset Philosophal* publicada dentro del libro *Alchimie des philosophes*. Es un documento bastante desconocido y de pocas unidades. Este libro se publica en 1976 siendo una obra de madurez que resume las inquietudes y la trayectoria de Dalí como grabador. Es un momento en el que se siente cautivado por las posibilidades que ofrece la reproducción múltiple, una forma de arte que le acerca a un público mucho más numeroso y diverso. Un libro que bien podía acabar en las manos del Koolhaas investigador, o acudiendo alguna de las presentaciones y exposiciones realizadas del libro. Rem Koolhaas acaba de volver en 1975 a Londres, para encerrarse en su piso del norte de Londres para durante 1976 comenzar la redacción del texto de *Delirious New York*.

Las cinco imágenes inquietantes aparecen en la litografía custodiando en todo momento a un extraño objeto de grandes dimensiones que se podría asemejar a un edificio. Lo rodean por delante, por detrás, por arriba, por abajo. Es una especie de formación geológica amorfa en un espacio sin paisaje. El único paisaje son las imágenes inquietantes que lo rodean suspendidas en el espacio-tiempo. La deslocalización o el infinito, o la invitación al viaje. Sin ninguna duda es el documento donde la imagen inquietante aparece con más potencia, intenta desvelar algún secreto, su contenido latente está a punto de explotar y refundar el método paranoico-crítico. Recordemos que durante estos años Dalí se encuentra fascinado por la Teoría de las catástrofes de René Thom, y se pone a investigar sobre las imágenes estereoscópicas. Sería esta imagen, un buen ejemplo para usar la estereoscopia y visualizarla en tres dimensiones.

Dentro de ese inquietante y gran objeto que coloca Dalí se encuentra de nuevo la gran perforación, ésta se coloca en el centro del dibujo, lo importante es el secreto, lo que esconde. En este caso no parece desvelar una penetración de otro objeto, sino la liberación de masa del mismo que podría provenir de la fusión de dos cuerpos. De alguna manera, la materialización del delirio, manifiesta lo anhelado y lo temido en una concretización fenoménica. Las batallas se reproducen en un entorno hostil frente al edificio, mientras el vástago acusador señala el gran orificio que deja ver lo que acontece tras el gran edificio que divide la zona buena de la zona mala.





Dibujos para la película Les misteres surrealistes de New York. 1935. Salvador Dalí



Afueras de la ciudad paranoico crítica: tarde a la orilla de la historia europea. Salvador Dalí. 1936



La presencia de la perforación es fundamental en la obra de Dalí desde sus inicios tras la observación atenta de la geología de los paisajes del Ampurdán. Posteriormente lo fue incorporando a sus imágenes antropomórficas, en ese afán por dejar ver entre los huecos. La apertura del hueco es arquitectura, y deja ver y contactar arquitecturas. En 1935, creó un guión para cine titulado *Los misterios surrealistas de New York*, en el mismo, una pareja de rascacielos antropomorfos –según Dalí, el rascacielos sirve para la cría de médiums histéricas– se introducen por la ventana en la habitación del jefe de una organización secreta. Desde el rascacielos sale una mujer increpando al jefe, el cual huye de la habitación, donde en el acto de cerrar la puerta ella le arranca la mano. La mano está perforada y llena de hormigas y abejas que asustan a la mujer. Abandona la habitación y se encuentra al jefe descuartizando a otra chica, ella será la siguiente. Finalmente aparece el jefe tumbado sobre una cama rascacielos.

Los dos rascacielos son la pareja de campesinos reencarnados en edificio, sus cabezas se han unido besándose y quedando sellados para siempre. De su interior nacen los frutos de su relación. La mujer emerge desde el interior de uno de ellos para conquistar la realidad de New York. La perforación es la que posibilita la vida de la petrificación de la pareja de *El ángelus*.

Será en el cuadro *Afuera de la ciudad paranoico crítica: tarde a la orilla de la historia europea*, donde estas perforaciones serán arquitectura. Aquí se alinean todos los elementos enlazándose por semejanzas; los objetos, las personas y las arquitecturas se enlazan para provocarnos resonancias visuales. La mezcla de las imágenes de la ciudad real con la visión delirante de nuestra mente, provocará en este punto la aparición de imágenes dobles. Comenzamos a desvelar el fenómeno perceptivo, subjetivo e inconsciente en el que desde la posición de cada observador determinamos la realidad. La asociación inconsciente entre todas estas imágenes y los elementos sobre los que se superponen nos dan lugar a diferentes configuraciones partiendo de los mismos objetos. La imagen inquietante se desvanece y la realidad de cada uno se superpone a la fragilidad de la historia. Una nueva configuración hace desvanecerse a la realidad actual, la metamorfosis de la arquitectura. Un objeto puede representar, ocultar o contener a otro distinto, solo hace falta la imagen inquietante para desencadenar el delirio. La aparición de esta imagen es posible ya que nuevos actores aparecen en escena para desestabilizar el presente continuo delirante.

En el cuadro *Meditación sobre el arpa*, realizado entre 1932 y 1934, vemos a la pareja de campesinos tras el acto sexual. Dos gigantescos seres acoplados fertilizan la madre-tierra. Ella desnuda se abraza al campesino en señal de complacencia. Él sigue con



Meditación sobre el arpa. Salvador Dalí. 1932-34



Detalles de Meditación sobre el arpa



Gala y el Ángelus de Millet precediendo a la llegada inminente de las anamorfosis cónicas de anamorfosis crónicas. Salvador Dalí. 1933

la cabeza inclinada hacia el hijo muerto. El sombrero permanece intacto resguardando en una posición más baja, la erección de la figura masculina. Todo el resto de elementos que aparecían en escena cargados de significados sexuales han desaparecido. Solamente se conserva el paisaje. En la línea de horizonte ya no encontramos el campanario que hacía competencia a la erección del campesino, sino que ahora se ve con claridad el perfil de la población que antes estaba a lo lejos. La ciudad paranoico crítica escenificada en una serie de edificaciones en ruinas se alzan sobre el horizonte con las perforaciones de sus ventanas a modo de edificios que se unen.

Un tercer personaje sorpresa entra en escena en un momento donde la pareja está en pleno acto placentero tras el éxtasis del esfuerzo físico. Se trata del vástago acusador apuntando a lo que ha presenciado mientras contempla la transformación de la pareja reencarnada de *El ángelus*. Un tercero que en la obra de Dalí ha sido identificado como Napoleón, asociado a sus obsesiones infantiles, al hijo sacrificado, bien podría ser él mismo o la figura de su hermano muerto.

La irrupción del tercero en este caso no precisa del acto de abrir la puerta o cerrarla como veíamos anteriormente, ahora está presente en la escena como parte de la misma.

Un vástago acusador que se encuentra escondido tras la puerta a punto de entrar en el cuadro *Gala y El ángelus de Millet precediendo a la llegada inminente de las anamorfosis cónicas*. Una puerta custodiada por el cuadro de *El ángelus* que anuncia la escena que acaba de acontecer. Gala al fondo de la habitación descansa vistiendo la misma chaqueta que vimos anteriormente.

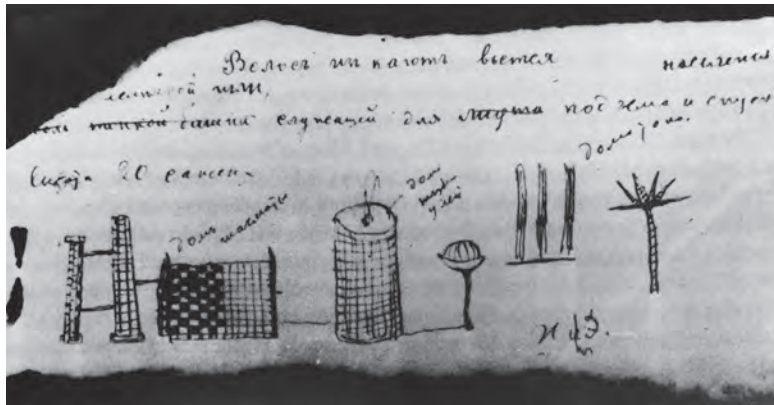
Un acto fundacional de abrir la puerta que podría descubrir a Salvador Dalí dentro de su habitación del hotel St Regis de New York experimentando con sus máscaras de sueños. Una máscara que ilumina al que le descubre. Las fantasías eróticas se expanden en este aparato provocador de sueños.

Como veíamos en Lacan, siempre se introduce un tercero en las relaciones sexuales de pareja, la fantasía. Para Dalí tres torres con campanas se superponían en sus fantasías eróticas. Según Nanita Kalaschnikoff –amiga íntima del artista–, Dalí tenía una fijación obsesa con las torres. Durante la masturbación yuxtaponía los tres campanarios en su imaginación, y cuando todo estaba en perfecto orden y cada detalle en su sitio, eyaculaba.

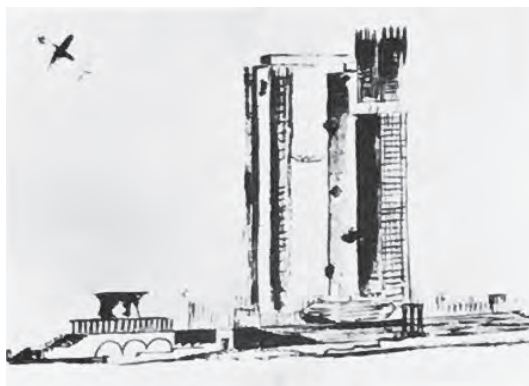
En la fotografía que tomó Koolhaas en su primer viaje a Moscú se veían esas tres torres presidiendo el muro de gente que se agolpaba para visitar el mausoleo de Lenin. Desde aquí comenzará su obsesión por el conjunto de tres, la inclusión del tercer actor; la fantasía, la frescura, la novedad.



Máscara de sueños de Dalí. Philippe Halsman. Dalí en el hotel St Regis. 1941



Manuscrito fantasías arquitectónicas, 1915-16. Velimir Khlebnikov, Instituto de Literatura Rusa (Casa de Pushkin), San Petersburgo



Croquis de Ivan Leonidov con los tres edificios del proyecto Narkomtiazhprom, 1933

Rescatamos al poeta futurista ruso Velimir Khlebnikov (1885-1922). Su obra literaria, aunque inicialmente estaba influenciada por el Simbolismo, rápidamente se unió al grupo Futurista, donde desarrolló la mayor parte de su literatura.

En este caso lo traemos a la investigación no solo por su aportación literaria, sino también por la gráfica, investigando vocabularios abstractos sobre la percepción de la ciudad futura. En 1916, realiza unos dibujos<sup>187</sup> que avanzan esta arquitectura de tres torres que se enlazan a modo de parejas de *El ángelus*. Sus tentáculos se extienden en búsqueda de la continuidad espacial, edificios relacionales que tratan de encontrar la interrelación entre dos cuerpos.

Publica un artículo titulado *Ourselves and Our Buildings. Creators of Streetsteads*<sup>188</sup>, donde nos empieza a hablar de grandes edificios fálicos que están conectados por puentes. En el futuro solamente se mirará desde arriba. El techo es lo que cobra valor. La ciudad se olvidará de sus fachadas y paredes para empezar a preocuparse por el techo. La cubierta es el elemento principal, el eje de toda estructura. La lucha será por la conquista de la altura. El techo no tiene ningún deseo de imitar al pavimento, la conquista de la altura conllevará la incorporación de una estructura antropomórfica, creando los pulmones, la tráquea y los ojos llorosos. La sociedad ya no se reunirá en las calles viciosas, sino que soñarán sobre los techos. La cubierta dejará ver a gigantes que levitan entre las nubes. La superficie se limita para el transporte de mercancías; la ciudad se convierte en una red de puentes que se cruzan, cuyos enlaces son habitados conectando las torres residenciales que sirven como soportes estructurales. Los edificios residenciales funcionan como pilares de los puentes condensadores sociales. *Las multitudes de la ciudad ya no se moverán a pie; habrán aprendido a volar por encima de la ciudad, lloviendo sus miradas sobre el territorio; por encima de la ciudad flotará una nube que pondrá a prueba el trabajo de sus arquitectos, una amenaza para techos débiles, como una tormenta o un tornado.*

Ivan Leonidov sería lector de Velimir Khlebnikov, donde encontraría recursos para conectar el proyecto analizado anteriormente *Dom Narkomtiazhprom (Ministerio de la Industria*

[ 187 ] Dibujos realizados en 1916 por el poeta Velimir Khlebnikov, sobre diseños para su arquitectura del futuro, publicados en ZHADOVA, L.: Malévich. Suprematismo y la revolución en el arte ruso, Londres: Thames and Hudson, 1982, p. 21.

[ 188 ] *Ourselves and Our Buildings. Creators of Streetsteads*, en KHEBNIKOV V. *The King of Time*. Traducido por Paul Schmidt. Harvard University Press, 1985. p. 133-143.





Maleta de postales colección Madelon Vriesendorp y Rem Koolhaas



Postales de la torre del globo y portada del New York Tribune de 20 Enero de 1907

*Pesada*), con la ciudad de Moscú. Continuando así el concepto de arquitectura relacional que Koolhaas llevará a la realidad convirtiéndose en la nueva ley del rascacielos, donde ya ha asumido que la lucha por la altura era solo un sueño fracasado del manhattanismo, y la potencialidad estaba en la flotabilidad. Las nubes cada vez serán más densas en un planeta en constante explotación. Tener las *cabezas llenas de nubes* nos separa de una realidad que se dará la vuelta para abocarnos a la anunciada destrucción.

1, 2, 3 Group era el nombre del primer equipo que montó Koolhaas para hacer cine. Tres puntos calientes se extruían convirtiéndose en torres en el primer proyecto de Koolhaas en la *AA School*. Tres es el mínimo número de objetos que necesita Madelon Vriesendorp para empezar una nueva categoría en su colección de objetos.<sup>189</sup> La invitación de este tercer actor empezará a llenar la arquitectura de Koolhaas para terminar en el CCTV.

En diversas ocasiones Madelon ha manifestado que el acontecimiento más importante para Koolhaas en la investigación de *Delirious New York* fue el descubrimiento de la Torre del globo. Al estudiar este edificio se produce en la concepción paranoico crítica de Koolhaas la primera manifestación de uniones entre edificios. Se trata de un edificio que combina dos de sus obsesiones, la esfera y la aguja, dos polos opuestos, que acabamos de ver como Dalí los manipulaba manteniendo relaciones sexuales en distintas posiciones y encuentros. Para Koolhaas (1978: 75) *la Torre del Globo debe entenderse como la esencia de la idea de rascacielos*.

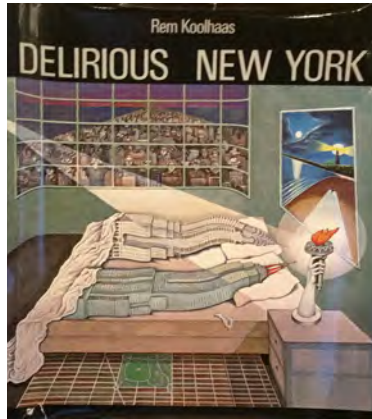
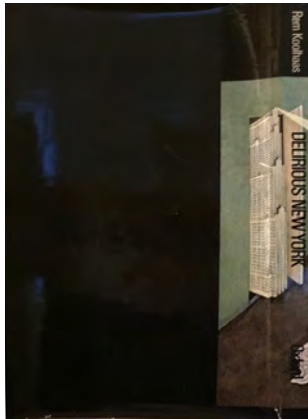
*[...] elevándose literalmente por encima del conflicto entre las superficies mecánicas y naturales, se encuentra la silueta circular de una construcción fantasmal que demuestra, como poco, la continua fertilidad de Coney como semillero de prototipos arquitectónicos revolucionarios. (Koolhaas, 1978: 71)*

El proyecto data de 1906 imaginado por Samuel Friede. El edificio alcanzaría los 210 metros de altura, convirtiéndose en el edificio más alto del mundo.

Para Koolhaas es el resultado de un encuentro entre dos edificios. Dos edificios que se unen para siempre en el lazo de la fidelidad creando un nuevo concepto, la Torre del Globo. Se unen en matrimonio la Torre Eiffel y el Palacio de Cristal, para convertirse en un enorme parque de atracciones vertical. Una

---

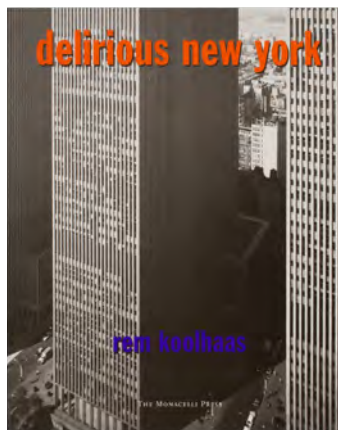
[ 189 ] Madelon Vriesendorp en conversación con Douglas Coupland. "Objects and games. Oh My Good, you 're Me!", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p. 246.



Cubierta Primera edición Delirious New York. Rem Koolhaas, 1978



Imagen edificios X, Y, Z en cierre del libro Delirious New York. Rem Koolhaas, 1978



Cubierta Segunda edición Delirious New York. Rem Koolhaas, 1994

mezcla programática explosiva se incluye en su interior, estación de tren y autobús, hoteles, restaurantes, teatros, un hipódromo, un circo, el mayor salón de baile en el mundo, un bosque de palmeras y un observatorio restaurante móvil cubierto de vidrio, entre otras cosas. El proyecto se abandonó en 1908 después de la finalización de su cimentación. Esta claro que el proyecto era un fraude.

La primera unión de edificios que realizará Koolhaas es la portada del libro *Delirious New York*, donde aparece el cuadro de *Flagrant Delit* realizado por Madelon. Pero Koolhaas nos tiene guardado un secreto en la cubierta del libro. Recordemos el primer cuadro que realiza Madelon para la portada, *Après l'amour*. Era un cuadro de proporciones cuadradas que encajaría a la perfección en la cubierta final. Pero Koolhaas se lo hizo cambiar para que incorporará al tercer actor, el Rockefeller, la modernidad. Curiosamente en la publicación del libro, el tercero se relega a la contraportada, nunca percibiéndose como parte del cuadro. Una estrategia que estaría ocultando contenidos de infidelidad en el cuadro. La pareja sigue disfrutando de la fantasía en su habitación, hasta que abrimos el libro y todo se desmorona.

Tres torres serán las encargadas de cerrar el texto de *Delirious New York*, llega a su fin con una imagen de las torres de Wallace Harrison X, Y, Z en el complejo del Rockefeller Center.

*El rascacielos ha vuelto a su punto de partida; una vez más, se trata de una simple extrusión del solar, que se detiene arbitrariamente en un determinado punto. Harrison ha desaprendido finalmente el manhattanismo; X, Y, Z son las últimas letras del alfabeto. Pero por otro lado, a la Z le sigue otra vez la A. La implosión de estos universos es como la del edificio original de 100 pisos, y tal vez sea simplemente el comienzo de un nuevo alfabeto.* (Koolhaas, 1978: 290)

Es importante apreciar este detalle ya que muestra continuidad con la segunda edición del libro. Donde se usará esta imagen de cierre para inaugurar el libro e incluirla en su portada sustituyendo al cuadro de Madelon. Continuidad de libros, o continuidad de edificios. La estrategia es la misma, volverá a renacer con el abecedario empezando por la letra A. La A de audacia, de astucia, de absorción, de amenaza, de arrogancia, de acción, de amor, de adiós, de Asia.

El Rockefeller se hace de nuevo presente, ha conseguido estar en todo, ha eliminado a los demás o se conservan como cadáveres latentes. Koolhaas sigue con el mismo concepto de antes de tres edificios, pero manteniendo el tercero detrás, en estado latente. Esto es un gesto de engaño, una ilusión óptica que





City of light. Coloreado sobre fotografía por Madelon Vriesendorp. 1978



City of light. Pabellón de la empresa Consolidated Edison. Wallace K. Harrison. 1939



despiste al lector. Él busca de alguna forma desvelar que las Torres gemelas están por algún sitio. Y que creamos que la portada son ellas, y así lo hizo mucha gente –a no ser que prestes atención e identifiques que es el conjunto de edificios del X,Y, Z. Unos edificios evidentemente mucho menos instalados en el imaginario colectivo, lo que inmediatamente provocaría un fenómeno asociativo entre las Torres gemelas y la portada de la segunda edición del libro. Una cubierta de carácter cínico.

Inicialmente Koolhaas tenía prevista otra idea como portada para su primera edición, pero en 1977 recibió la visita de su editor de la Oxford University Press y cuando vio la imagen del cuadro de Madelon se quedó fascinado y le sugirió que la usara como portada del libro, sería una decisión acertada. Koolhaas tenía previsto incluir una imagen que utilizó en el interior del libro sobre La ciudad de la Luz, el Pabellón de la empresa Consolidated Edison en la Feria Mundial de Nueva York de 1939, realizado por Wallace K. Harrison, donde se incluía una gran maqueta de los edificios de New York. Imagen que igualmente hubiera posibilitado la colocación del Rockefeller Center en la contraportada. El concepto que intentaba trasladar era el mismo que nos cuenta con el cuadro de *Flagrant Delit*,

*una ciudad en miniatura, cobra vida repentinamente para ofrecernos una nueva imagen de Nueva York tal como existe realmente; no solo una imagen inerte de albañilería y acero, sino una ciudad viva y palpitante, con una red de arterias y venas de hierro y cobre bajo la superficie que le suministran el calor y la energía vitales.* (Koolhaas, 1978: 282)

Así ambas imágenes le dotan a los edificios de vida, siendo mucho más extremo y contundente el caso del cuadro *Flagrant Delit*, donde todo se manifiesta de forma más directa e inmediata. El lector entenderá de un primer vistazo que la arquitectura va más allá de lo que somos capaces de percibir.

## **Curvatura**

Pero volvamos a la maqueta de la Ciudad de la Luz, en el proceso de construcción de la misma se podían ver a distintos obreros en relación con los edificios, sentados sobre el Rockefeller Center, maquillando a la Chrysler o conversando con el Empire State. La iluminación del espacio incluso provocaba que las sombras de las réplicas de los edificios cobraran vida y se deformaran al colisionar con la gran cúpula. Sus sombras se curvaban y



Propuesta de aviario uniendo las Torres gemelas. Richard Haas. 1975



Propuesta de sombras del Empire State y la Chrysler sobre las Torres gemelas. Richard Haas. 1976



Anuncio de Pakistan International Airlines en 1979, uniendo New York con París Orly en 16h 30'

cobraban vida convirtiéndose en gigantescos ángelus de Millet antropomorfizados que se mostrarán a los miles de visitantes para su admiración en medio del éxtasis de la celebración. La realidad y la ficción se confunden bajo un mismo techo. Koolhaas nos relata que hay una innovación mucho más perturbadora que la intensificación de la vida en los edificios de la ciudad. El secreto es que Manhattan se ha curvado amoldándose a un círculo cuyo centro coincide con el éxtasis de lo urbano, el acontecimiento nace de la vida para morir de éxito.

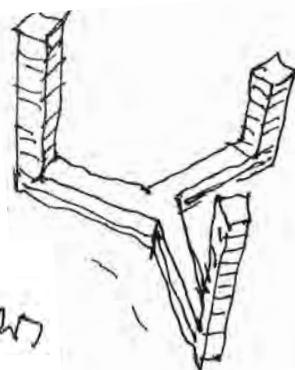
*La espina dorsal de la retícula se ha doblado con una ligera curva, de modo que las calles convergen en un punto situado entre la compacta multitud que se ha precipitado a presenciar el espectáculo. La isla curva describe el segmento inicial de un círculo que, si se completase, mantendría cautivo al público. (Koolhaas, 1978: 283)*

Una curvatura del espacio-tiempo donde podemos incluir al libro de Koolhaas como premonitorio de la realidad que acontecerá en New York en 2001.

Otro símbolo de New York será objeto de uniones de edificios, edificio al que Koolhaas da la espalda. Tras la primera intuición de unir las Torres gemelas que llevó a cabo Philippe Petit, y que ya hemos anunciado sería primordial para Koolhaas, llegaría el artista Richard Haas quién revelaría nuevas ideas para Koolhaas. En 1975, realiza una primera propuesta de intervención en las torres del World Trade Center, uniendo las mismas con un aviario para águilas. Una continuación de las torres curvándose para sellar el encuentro. Al año siguiente volvería a realizar un planteamiento para actuar sobre las torres, en este caso consistía en dibujar sobre la cara norte de ambas torres las sombras de dos edificios de la ciudad. Se trataba de la representación sobre su piel de los dos únicos edificios de la ciudad que les podían hacer sombra real, el Empire State y la Chrysler. Unas sombras que bien podrían ser el reflejo de la pareja de campesinos de *El ángelus*. Aparecen aquí unas primeras intuiciones de la reencarnación de unos edificios en otros, aunque ya hemos visto que el Empire State sufrió el ataque de un bombardero, el nuevo ataque sería mucho más potente.

Tres años más tarde, en 1979, la empresa de aerolíneas pakistaní PIA –Pakistan International Airlines– se hace eco de la propuesta de Haas, proyectando la sombra de un gran Boeing sobre la fachada de ambas Torres gemelas, con el único objetivo de anunciar la unión entre París Orly y New York en vuelos directos de 16 horas y 30 minutos.

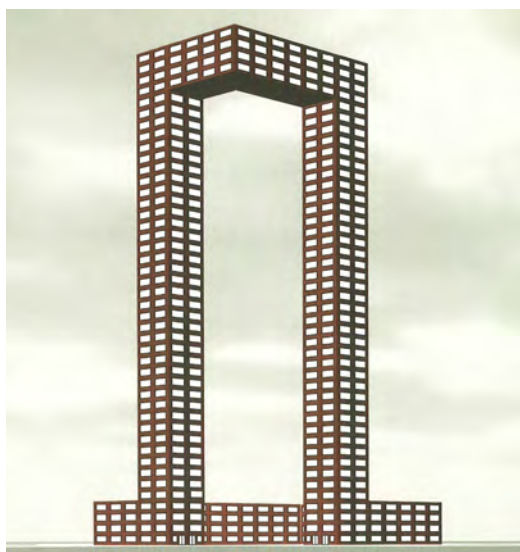
Office Towers



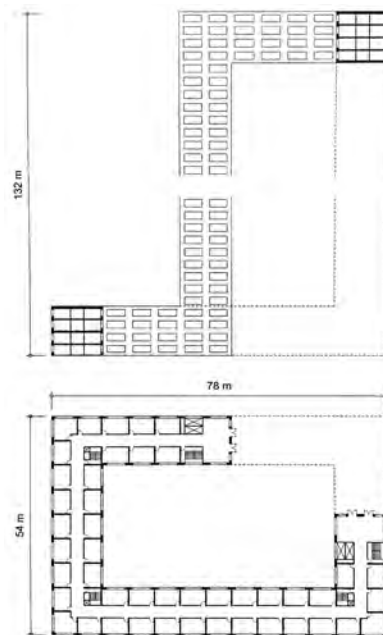
Dibujo para Office Tower. Simon Ungers. 2004



Maqueta de acero del proyecto Office Tower. Serie Ferreous Forms. Simon Ungers. 2001



Planta, sección e imagen del proyecto Office Tower. Serie Ferreous Forms. Simon Ungers. 2001



Simon Ungers proyecta en 2001 unos esquemas a mano y posteriormente realiza una imagen, unas plantas y una maqueta sobre un proyecto al que denomina *Office Tower*. Unos dibujos realizados dentro de la serie *Ferrous Forms*, que se exhibiría en la Galería Aedes de Berlín hasta el 15 de septiembre de 2001<sup>190</sup>. El edificio irrealizado consiste en dos torres conectadas en su base por un gran pódium que une a las torres en una gran manzana que bien podría ser un emplazamiento cualquiera de New York o de Beijing. La planta del complejo de edificios mide un total de 54x78 metros, recordemos que las manzanas de la retícula de Manhattan miden aproximadamente 60x240 metros. Es decir, dejando tres metros por cada lado el proyecto encajaría a la perfección en una de estas manzanas neoyorquinas dividida en tres parcelas de 60x80 metros. Recordemos que el Empire State se sitúa en una parcela de 56x120 metros. El edificio alcanzaría un total de 132 metros de altura, con dos torres de planta cuadrada de 12x12 metros cada una de ellas.

Desde la lejanía el edificio se visualizaría como dos líneas que se intersectan en el espacio de forma tridimensional. Dos torres de un cuadrado perfecto, tanto en planta como en sección. Ungers estaba obsesionado con las formas puras; el cuadrado, el triángulo y el círculo. En este caso el cuadrado es el que resuelve todo el proyecto, un cuadrado extrusionado de lado 12 metros va recorriendo la sección de todo el edificio. Un proyecto que bien podría estar inspirado en las Torres gemelas cuya planta se dispone de forma similar, como ya hemos visto en la torre estática y la torre dinámica buscando esa relación entre las dos torres que configuran el complejo. Podríamos pensar que el proyecto de Ungers es una premonición del futuro que acontecería a las torres y que Koolhaas cuando visitó la exposición de su amigo Simon captara el mensaje, para dos años más tarde volver a traerlo al debate arquitectónico.

Hay otro dibujo que realiza Ungers en 2004 y que nos interesa para este trabajo. Se trata de un esquema a lápiz al que titula de igual nombre al anterior *Office Tower*, donde aparecen tres torres conectadas en su base por miembros que se extienden de las mismas torres coincidentes en su punto central. Tres torres que giran concéntricas sobre un punto el cual las une estableciendo el lazo de la seducción. Unas torres que bien podrían crecer con los puntos calientes que Koolhaas planteaba en su proyecto para la *AA School* visto anteriormente, llamado *The Surface*.

---

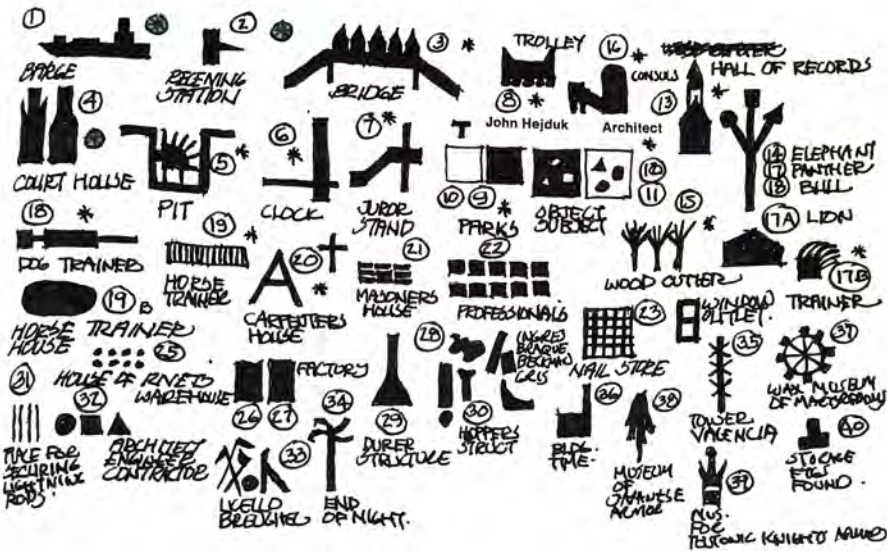
[ 190 ] Del 17 de Agosto al 15 de Septiembre de 2001 se celebró en la Galería Aedes de Berlín la exposición *Ferrous Forms* de la obra de Simon Ungers. En dicha exposición se mostraron dibujos y una maqueta de acero corten del edificio *Office Tower*. En el catálogo publicado por Aedes puede consultarse dicho proyecto.

Catálogo de la exposición *Ferrous forms: Architektur*, Simon Ungers. Berlín Aedes, 2001. p.26.

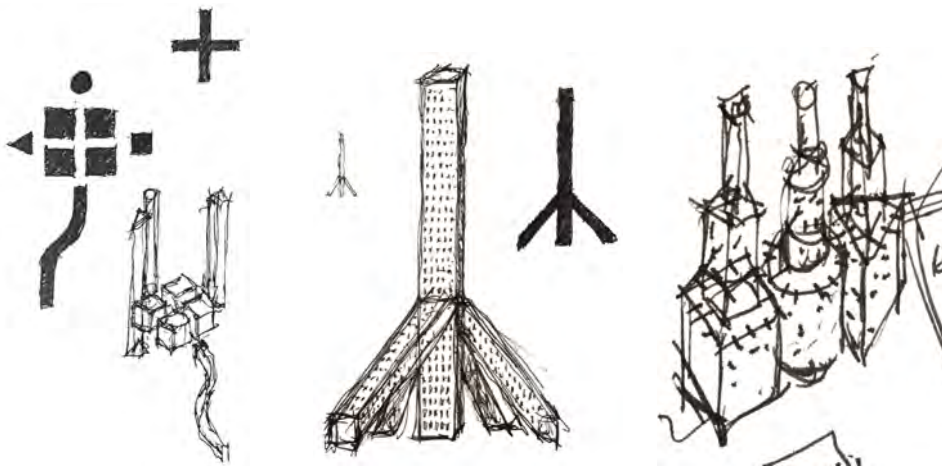




Maqueta sin título. Posiblemente Office Tower. Simon Ungers. 2000



Victims I. John Hejduk. 1984



Victims I. John Hejduk. 1984

La documentación de archivo de Simon Ungers se organiza por anualidades, apareciendo este documento en la carpeta del año 2004, pero ésta no es una fecha real del mismo, podría haber sido concebido anteriormente en el año 2001 mientras pensaba en el proyecto anterior. Entonces en el proyecto materializado en maqueta de *Office Tower* realmente solo serían dos torres las que se elevan, ya que la tercera se ha unido sellando el lazo del amor en la parte alta de las torres, al igual que hacían Khlebnikov, Leonidov, Petit, Haas, y pronto hará Koolhaas.

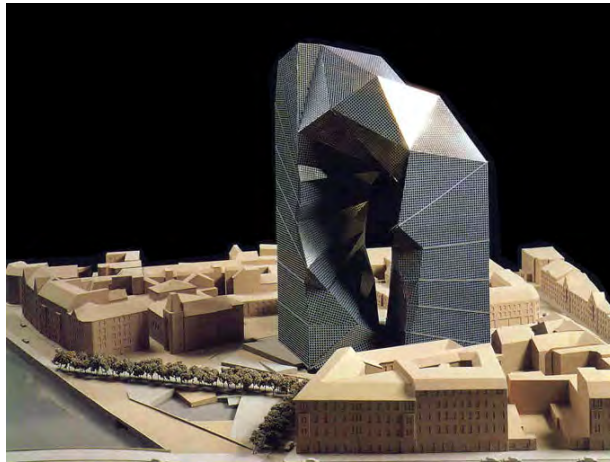
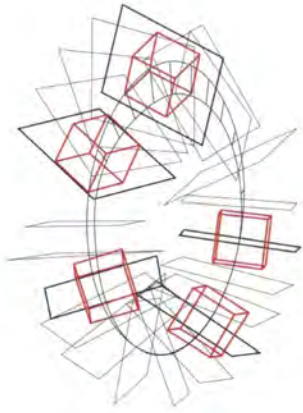
En la mesa central de la biblioteca de Oswald Mathias Ungers en su estudio de Colonia descansa una pequeña maqueta de fundición de acero que contrasta con las restantes que las acompañan; piezas romanas, bustos, libros originales de Ledoux, de Vitruvio, edificios de su obra. Entre todo este histórico material vive una maqueta de su hijo Simon Ungers. Un documento datado en el año 2000 donde aparece una figura que bien podría ser un proyecto para una casa o un primer esbozo de lo que sería al año siguiente el proyecto Office Tower. Consiste en un edificio enlazado a modo de cinta de Moebius. Dos piezas erectas soportan a las horizontales que se unen en sus voladizos. La parte baja hace de contrapeso para soportar el vuelo del beso de los voladizos. Las dos piezas que hacen de soporte son de secciones distintas, jugando con el fenómeno de torre estática y torre dinámica, que ya avanzamos usa Koolhaas en el edificio del CCTV de Beijing con precisión.

Dentro de las series de dibujos estudiados anteriormente de John Hejduk para entender las relaciones sexuales en arquitectura, podemos observar otra serie de dibujos a las que denomina *Victims I y II*. Dentro de la primera serie Hejduk como en todos sus trabajos realiza decenas de pequeños símbolos que posteriormente intentará convertir en arquitectura. Destacamos en este punto dos dibujos sobre torres. Por un lado un dibujo con tres torres de geometría muy clara; una de planta cuadrada, otra circular y la tercera triangular. Proyecto en sintonía con los planteados por Leonidov. El otro proyecto es una gran torre que se apuntala en su parte baja por una serie de torres inclinadas que quedan subordinadas a la torre fálica principal.

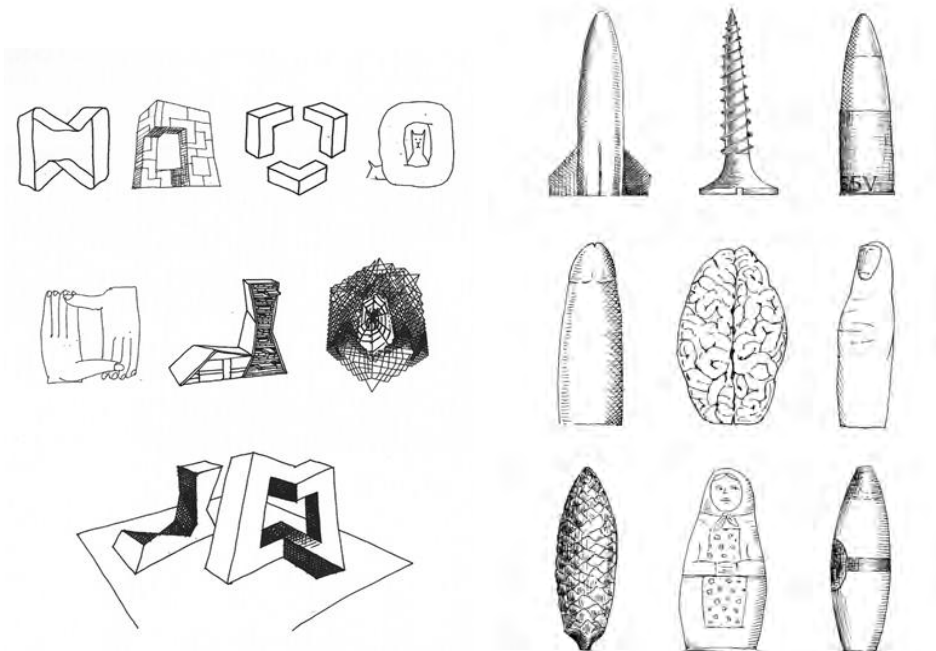
## Loop

Posteriormente a su estancia en Cornell con el padre de Simon Ungers, Koolhaas decide irse al IAUS dirigido en ese momento por Peter Eisenman.

El primer encuentro entre Rem y Peter fue en el año 1973 durante una conferencia de Richard Meier en Columbia. Koolhaas hizo una dura crítica sobre el trabajo de Meier, y Eisenman salió a



Proyecto Max Reinhardt Haus. Peter Eisenman, Berlin, 1992



Iconic Buildings. Dibujos para el libro de Charles Jencks. The story of Post-modernism. Madelon Vriesendorp. 2005

defender a su amigo. Aquí, ya se pudieron ver las diferencias entre ambos, fundamentadas principalmente en la visión de la función y la forma en arquitectura que tenían cada uno. Eisenman cuenta que un día paseando por el despacho de Koolhaas, le dijo: *Rem, tu problema es que no tienes ni idea de forma.*<sup>191</sup>

Estas discrepancias se ven claramente en dos proyectos que pueden entenderse como similares pero a la vez muy alejados entre ellos. El proyecto Max Reinhardt Haus de Peter Eisenman y el CCTV de Rem Koolhaas. Ambos son dos cintas de Moebius convertidas en rascacielos. Para Eisenman, el CCTV combina el rascacielos con un edificio horizontal en la cubierta. Es forma como contenido, no contenido como forma. Hay una diferencia de 12 o 15 años entre los proyectos, siendo primero el proyecto de Eisenman. La idea de Eisenman era la de *no hacer una torre fállica*<sup>192</sup> y, darle una vuelta al concepto de dentro y fuera, la cinta de Moebius esta constantemente girándose sobre sí misma, por tanto no hay dentro ni fuera. Recordemos que Koolhaas defiende que ha escrito un documento sobre rascacielos como *Delirious New York* sin remitirse en ninguna ocasión al termino fállico.

Para Peter Eisenman, el CCTV ha cambiado el modelo de edificio y de rascacielos que conocíamos hasta ahora en la historia de la arquitectura. Para Koolhaas, lo importante del CCTV

*es la increíble acumulación de nuevas herramientas que se pueden usar para trabajar con los medios, una nueva condición en China. ... Nos interesa como la gente interacciona entre ellos y con el edificio. ... Trabajamos para crear nuevas y mejores condiciones.*<sup>193</sup>

El CCTV a primera vista es un mero edificio en altura: aunque es evidente se trata de una reinterpretación del rascacielos como comenta Eisenman, pasando de la lucha por la altura, a la conquista del lazo. Pero ese lazo es el sello del amor, de la conquista, de la vida. En un ejercicio de ida y vuelta, de mirar al pasado y traer las ideas al presente para convertirlas en futuro, el edificio se convierte en un libro abierto. Nos permite descubrir significados ocultos que Koolhaas ha ido dejando por el camino, todos aquellos secretos que él manifestaba, ya en los setenta, que escondían los cuadros de Madelon, están ahora aquí plasmados.

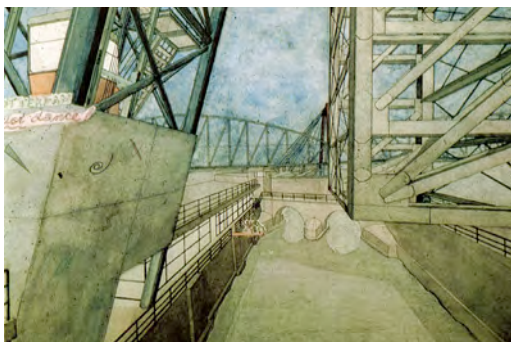
---

[ 191 ] En conversación moderada por Brett Steele entre Koolhaas y Eisenman. Koolhaas hace primero una presentación de su trabajo.

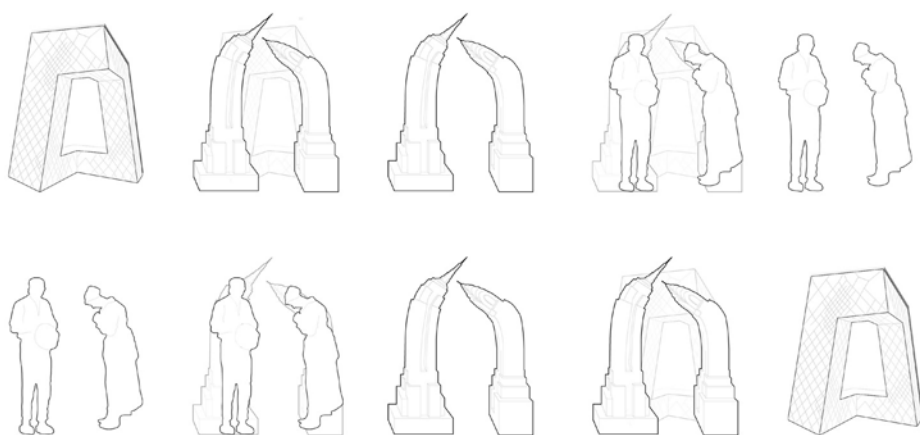
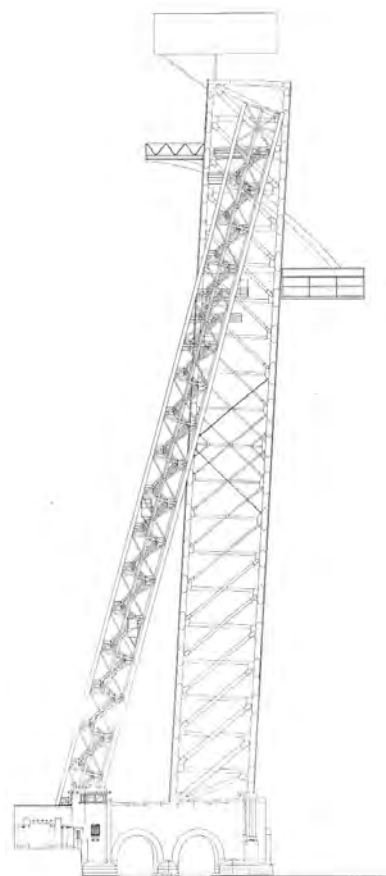
"Supercritical: Peter Eisenman meets Rem Koolhaas". Architectural Words I. Supercritical. Peter Eisenman · Rem Koolhaas. Architectural Association London. 2007. p.8.

[ 192 ] Ibid. p.10.

[ 193 ] Ibid. p.18.



Boompjes. Rem Koolhaas - OMA. 1980



Reencarnaciones de ida y vuelta. Beijing y New York. Ferran Ventura. 2017



Recordemos el proyecto que realiza en 1980 *Boompjes*, primer proyecto donde manifiesta que aparecen dos edificios enlazados que son la representación de las siluetas del ángelus de Millet, ... (*ángelus de Millet hecho de metal*) *dos estructurales siluetas conectadas por un tercer elemento que se mueve subiendo y bajando* (Koolhaas, 1995: 529). Éste será objetivo constante en Koolhaas, la reconstrucción en tres dimensiones de los campesinos desvelados por Dalí. En Abril/Mayo 1972, Dalí presentará en la *Galería Knoedler* de New York su primera exposición sobre hologramas y estereoscopia (Descharnes, 1993: 663). Koolhaas estará recientemente aterrizado allí viendo crecer al WTC.

Dalí veía en el cuadro de *El ángelus*: una pareja petrificada justo en el instante anterior a proceder a devorarse sexualmente; la figura masculina esconde una erección bajo el sombrero que sujeta firmemente, su más clara representación es la firmeza de la horca clavada en la madre-tierra y el gorro rojo de la mujer mostrada como primer plano del miembro del hombre; el acto se desencadenará al igual que la carretilla soporta esos sacos de patatas en actitud erótica; la mujer está al borde de dar rienda suelta a sus deseos y sacar esa mantis religiosa que se esconde en su interior y acabará con el personaje masculino; se muestra la fusión del complejo de Edipo con el canibalismo ancestral de la mantis.

## Viajar

Al igual que Dalí hizo con el cuadro de *El ángelus*, Koolhaas hará explotar el Empire State y la Chrysler dotándoles de una nueva vida. El agotamiento neoyorquino ha llegado a su fin, es hora de emprender un nuevo viaje. Mediante el uso del método paranoico crítico y la interpretación delirante reconstruye los edificios en el complejo del CCTV. El edificio es una captura del tiempo que vivimos traducido a arquitectura. Todo se conoce, incluso lo que todavía es desconocido.

Las tres dimensiones en las que habita un ser humano para Lacan son: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real. La Imaginaria es nuestra experiencia vivida de la realidad y los sueños. Lo Simbólico es el orden invisible que estructura nuestra experiencia de la realidad. Y lo Real es lo imposible, no solo la realidad sino aquello que no puede ser ni experimentado, ni simbolizado (Žižek, 2014: 107). Estas definiciones pueden encuadrarse perfectamente en edificios y concretamente en la triada de actores que estamos manejando en todos sus ámbitos. La pareja de campesinos, la pareja formada por el Empire State y la Chrysler, y la pareja del CCTV, junto con el tercero, el TVCC.



Construcción del World Trade Center. 1972



Destrucción del World Trade Center. Jim MacMillan. 2001



YES. Rem Koolhaas. 2001-2016



Como Koolhaas (1978: 243) manifiesta;

*todo proceso de colonización –el injerto de una cultura determinada en un emplazamiento ajeno. Es en sí mismo un proceso paranoico crítico, más aún si tiene lugar en el vacío dejado por la extirpación de una cultura anterior.*

Parte de una premisa que interiorizó al escribir *Delirious New York*:

*El MPC propone destruir, o al menos desbaratar, el catálogo definitivo, cortocircuitar todas las clasificaciones existentes, volver a empezar: como si el mundo pudiese reorganizarse como una baraja de naipes cuya secuencia original fuese decepcionante.* (Koolhaas, 1978: 241)

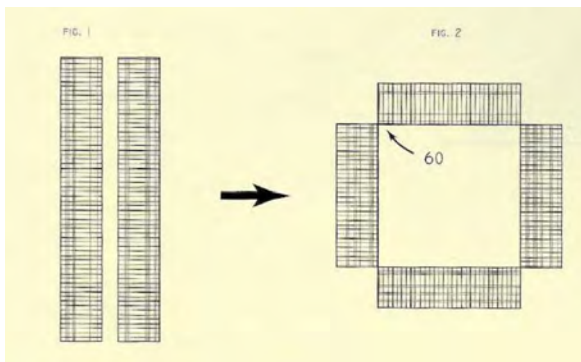
Para ello necesita romper con algo grande, un acontecimiento que esté por encima de todo y el mundo pueda rendirse a una operación incontestable. El edificio recién destruido de las Torres gemelas en New York, ahora sí, comienza a cobrar sentido para Koolhaas. Si en 1930 la construcción del Empire State fue el gran acontecimiento de reencarnación del Waldorf Astoria, ahora es el gran acontecimiento la destrucción de la ciudad. En 2002 se plantea el concurso para revitalizar la Zona Zero de New York, donde habían habitado las Torres gemelas hasta hacía escasos meses. Koolhaas rápidamente entiende que no tiene sentido presentarse a ese concurso, conoce muy bien la cultura americana y sabe que no tiene nada que hacer. La experiencia en Berlín la tiene muy presente y no se arriesga a que le suceda lo mismo. Paralelamente se ha convocado otro concurso en China para la construcción de otro rascacielos.

Como el lector habrá advertido, ya estamos hablando de un escenario concreto. Un territorio que comienza localizado en un punto geográfico inicial, pero que irá cambiando conforme el arquitecto así lo decide, oscilando entre tres territorios distintos. Tres territorios que nadie mejor que Rem Koolhaas nos puede describir. Koolhaas en 2001 a través de su oficina AMO, realizó el diseño de una campaña publicitaria que anunciaba su interés y nueva visión del mundo. Es la mirada en espejo del capitalismo actual, ese reflejo que nos devuelve la realidad que él tiene la capacidad de trasladar al espectador al igual que Dalí lo hacía en sus continuados escándalos públicos.

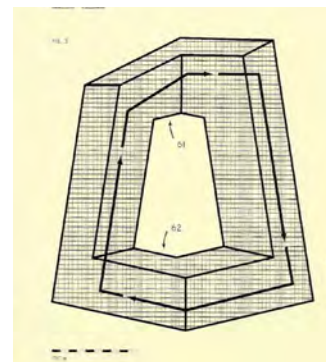
El nuevo mapa del mundo se maneja con la simbología del Y€\$. Aunque ahora ya sabemos en 2017, que estamos en una nueva situación geopolítica que nada tiene que ver con la de un



Montaje de la interpretación de la posible ubicación del proyecto fracasado del CCTV en New York. Ferran Ventura. 2017



Patente OMA. Skyscraper loop. 2002. OMA-Rem Koolhaas





mundo organizado por el Dólar, el Euro y el Yen. Todo se ha vuelto a dar la vuelta.

Koolhaas tuvo muy claro que Sí, que había que darle la vuelta a todo y trazar nuevos itinerarios para llevarse los edificios a otra parte del mundo donde políticamente pudieran desarrollar su amor de forma liberal. La decisión de realizar el concurso en China será acertada. Conseguirá construir por fin el objetivo de toda su carrera. Construir *Delirious New York*.

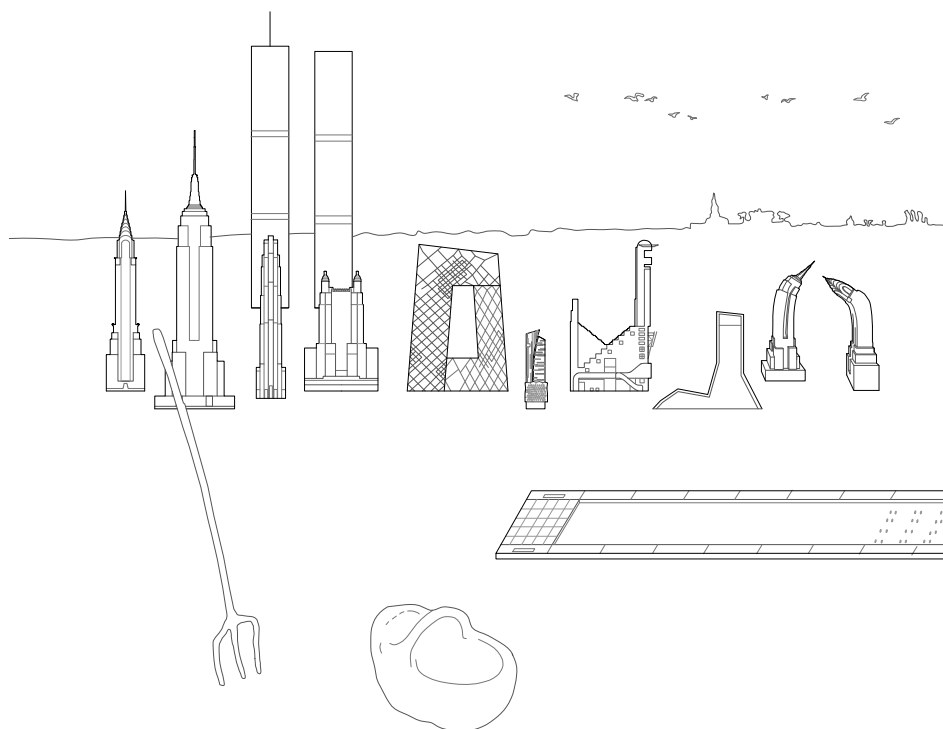
Para Koolhaas la destrucción posibilita la erección de un nuevo Arco de triunfo. Se encargará de construir y destruir la historia. La destrucción del WTC es el final de una tipología que ya estaba agotada desde hacía tiempo. Dos nuevas torres emergerán y doblarán a las Torres gemelas, en respuesta a los atentados. Es su reacción particular al 11S, decisión importante, él estaba defraudado por el tratamiento recibido en EEUU y no solo se fue él, sino que se llevo de New York, 4 piezas, 4 trozos intangibles del imaginario colectivo.

Sabemos que en *Delirious New York* no aparece el World Trade Center, ya que no le interesaba. Pero ahora necesita de ellos, tiene que recuperar el edificio para desmontarlo, para ello parte de las torres, las convierte en líneas. La descomposición de la línea, o las dos líneas que son las Torres gemelas, las cuales dibuja en la patente que hace para su rascacielos loop (lazo). Estos dos elementos los descompone en porciones y los moldea a su nuevo concepto de rascacielos lazo. Las revive para dotarle una nueva libertad, pero no de cualquier manera, sino unidas en el lazo del amor con los grandes símbolos de la ciudad. La mutación de la catástrofe.

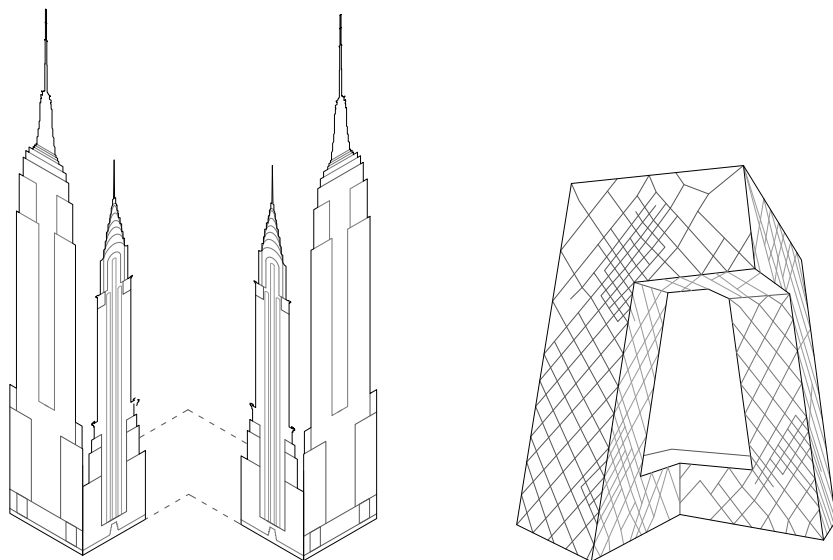
En New York todo acontece a una velocidad incontrolable, si algo aprendió en *Delirious New York* era que en esta ciudad hay cualquier cosa menos quietud. En este proceso de construcción y deterioro perpetuos y simultáneos, aparecen y desaparecen edificios, se construyen unos sobre otros, sacando unos de otros o metiendo unos en otros. Los fantasmas de los edificios o de los acontecimientos deambulan por la ciudad. La reencarnación de los edificios ya hemos comprobado que es una realidad palpable. Luchan unos con otros para poco después aparearse y engendrar monstruosos vástagos que acabarán destruyéndolos. Ni un solo edificio sobrevivirá tal como lo concibe su arquitecto en inicio.

La retícula de la ciudad de New York programática, minimalista e indiferente, permite absorber esta pluralidad y transformación de arquitecturas y sus relaciones. El desarrollo de todos sus caprichos se pueden documentar en la cota cero de la ciudad. En sus cotas altas se evidencian por la presencia de su masa en el espacio. Celebraciones y catástrofes se unen en un espacio muy concreto que queda enmarcado dentro de unos





Edificios sobre el fértil territorio del cuadro de El ángelus. Ferran Ventura. 2017



Colocación del Empire State y la Chrysler en la planta del CCTV. Fenómeno de la torre estática y la torre dinámica. Ferran Ventura. 2017

márgenes muy acotados y relacionados. La ciudad es el soporte del acontecimiento.

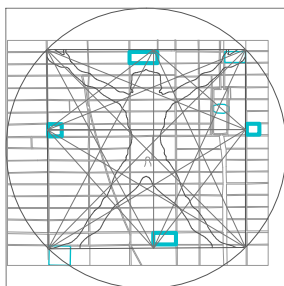
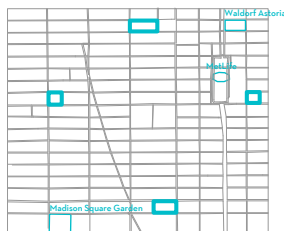
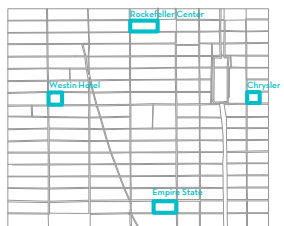
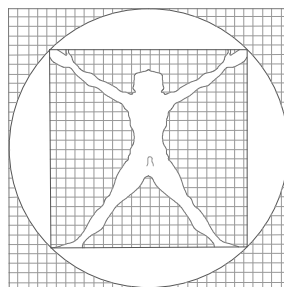
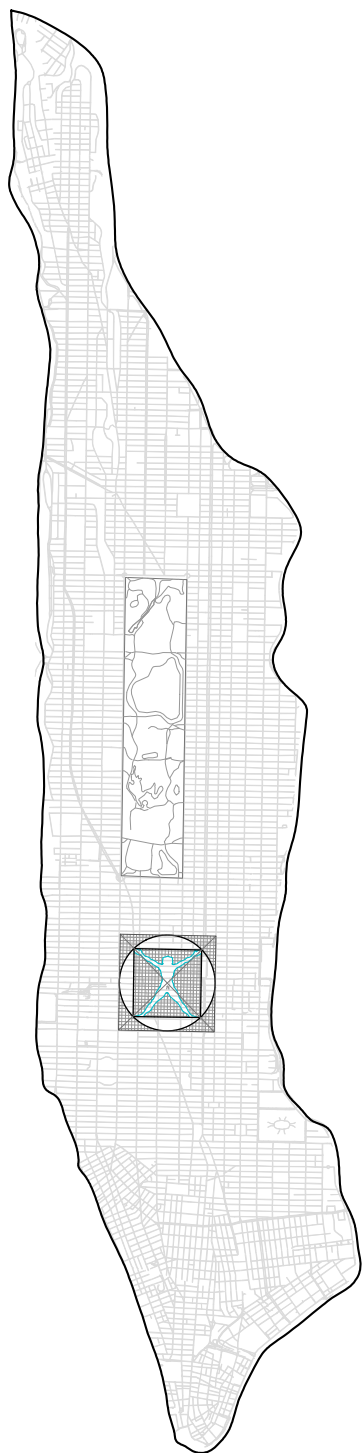
El caso chino es más desorganizado, pero Koolhaas se inventará una estrategia para que el traslado sea efectivo. Para él los edificios son actores, el territorio el escenario, el campo de batalla, y él se convierte en el director que se encarga de relatar el pasado, construir el presente e imaginar futuros. Recordemos el fenómeno de la torre estática y la torre dinámica observado en los edificios Lake Shore Drive de Mies, entre ellos se creaba un conjunto de espacios relacionales. Los edificios se percibían como espectros que se fusionan de forma ingrátida a modo que nos movemos. Koolhaas coloca en planta sus torres del CCTV de forma idéntica creando este fenómeno de dinamismo y duplicidad, así los edificios desvelarán su contenido latente manifestándose como imagen doble.

La precisión en esta identificación es milimétrica. Cada torre es de dimensiones idénticas en planta, y en inclinación en alzado. La única variación es el giro de 90° en planta que permite que las inclinaciones de las torres se busquen para el encuentro amoroso. Estudiando la planta en detalle podemos ver como su parte de mayor longitud coincide a la perfección con la dimensión de la torre del Empire State. En su lado corto se puede incluir la torre del Chrysler, aunque hay una pequeña oscilación, debido a las necesidades del programa.

Dato fundamental para entender la apuesta de Koolhaas por reencarnar ambos edificios en su nuevo territorio. Siempre que observemos el CCTV realmente estaremos viendo a ambos edificios en movimiento, petrificados de nuevo en el momento de sellar su lazo. Cuando pensemos en este espacio no prestaremos atención por tanto a los contenedores, sino que ya podremos visualizar el espacio invisible, ese contenido latente que Koolhaas le ha dejado impregnado.

El gesto fundacional de la arquitectura de Koolhaas, como ya hemos visto, es la piscina. Es momento de rescatar el cuento de la piscina trazando un nuevo itinerario, en este caso su rumbo es hacia Beijing, y sus pasajeros ahora son los símbolos de New York. Los grandes emblemas de una sociedad que le da la espalda, se los lleva en huida hacia la tierra madre soñada. Un espacio donde el comunismo reina. Ha llegado el momento en el que el Empire State y la Chrysler se embarcan en la piscina y se alejan del Rockefeller Center y sus demás compañeros. En el nuevo territorio soñado podrán disfrutar placenteramente de su amor liberal.

Desde luego la presencia en Beijing de una pareja a quien se supone en ese momento a miles de kilómetros y que, además, es originario de un mundo tan reglado como la gran manzana y que ahora se aposenta frente a la estabilidad de un territorio



Geometría de New York. Plano de New York con la incorporación de todos los actores. Ferran Ventura. 2017

tan exótico como Asia, exige ajustar el curso de nuestros pensamientos que brotan de frontera en frontera a modo de recorrer esa simbología del YES que nos mostró Koolhaas.

En una entrevista reciente, Koolhaas manifiesta que su edificio para la Televisión Central China es todo lo opuesto a la censura que existe en el país, su edificio ... *es lo opuesto. Es un desafío. Es un símbolo de lo que sucede fuera de sus fronteras.*<sup>194</sup>

Podemos interpretar en estas palabras que la huida de New York a Beijing ha sido todo un éxito. Se ha traído las gigantescas torres danzantes de Dalí en New York a Beijing. Los símbolos arquitectónicos del siglo XX estadounidense al territorio de la nueva modernidad comunista China.

## Retícula

Alberto Giacometti en su texto *El sueño, el Sphinx y la muerte de T.*, nos relata una masa confusa de tiempo, acontecimientos, de lugares y sensaciones, y explica como a través del sueño consigue llegar a un punto en el que el espacio y el tiempo se fusionan. Esta relación solo es posible documentarla a través de la escritura, el dibujo, la escultura y en nuestro caso en la arquitectura.

*El tiempo se hacía horizontal y circular, era espacio al mismo tiempo, e intenté dibujarlo. ... Este disco horizontal me colmaba de placer y, mientras caminaba, lo vi casi simultáneamente bajo dos aspectos diferentes. Lo vi dibujado verticalmente sobre una página. Pero me interesaba la horizontalidad, no quería perderla y vi cómo el disco se convertía en objeto. Un disco de aproximadamente dos metros de radio y dividido en cuadrantes por una líneas. (Giacometti, 1946: 13)*<sup>195</sup>

El hombre de Vitruvio de Cesariano de 1521 descansa sobre el cuadrado y el círculo en su posición forzada por la extensión de Procusto. Peter Eisenman lo usó como puerta con el reverso del modulator de Le Corbusier, en la sede del IAUS en New York. Se usó para el cartel anunciador del instituto en su inauguración en 1968, superpuesto sobre la retícula de la isla de Manhattan.

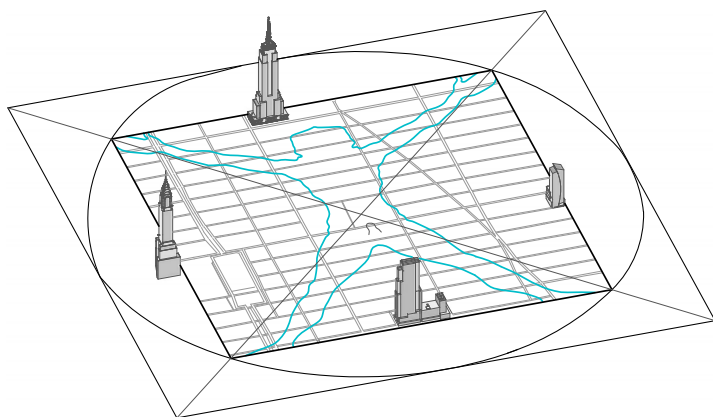
---

[ 194 ] Entrevista a Rem Koolhaas por Antonio Lucas el 17/07/2016 Koolhaas: la lucha contra el populismo del mejor arquitecto del mundo. El Mundo <http://www.elmundo.es/papel/historias/2016/07/17/5788c56ae2704efa618b45c4.html>

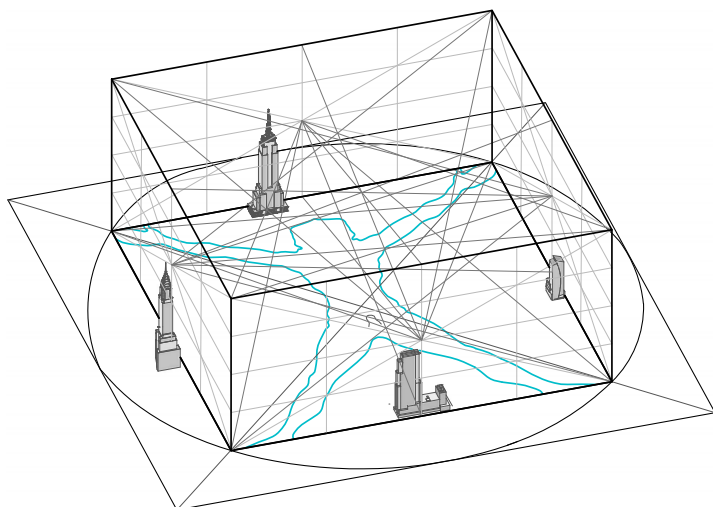
[ 195 ] El texto original de "El sueño, el Sphinx y la muerte de T." fue publicado en Labyrinthe, nº 22-23, diciembre 1946, pp.12-13. Se encuentra recogido en: LEBRERO STALS, José; WIESINGER, Veronique: Alberto Giacometti, una retrospectiva. Fundación Museo Picasso Málaga, 2012. pp.272-277.



Localización en New York de nuestros edificios: Empire State, Chrysler, Rockefeller Center y Westin Hotel. Ferran Ventura. 2017



Axonometría de los edificios: Empire State, Chrysler, Rockefeller Center y Westin Hotel con el Vitruvio de Cesariano. Ferran Ventura. 2017



Relaciones entre edificios: Empire State, Chrysler, Rockefeller Center y Westin Hotel con el Vitruvio de Cesariano. Ferran Ventura. 2017



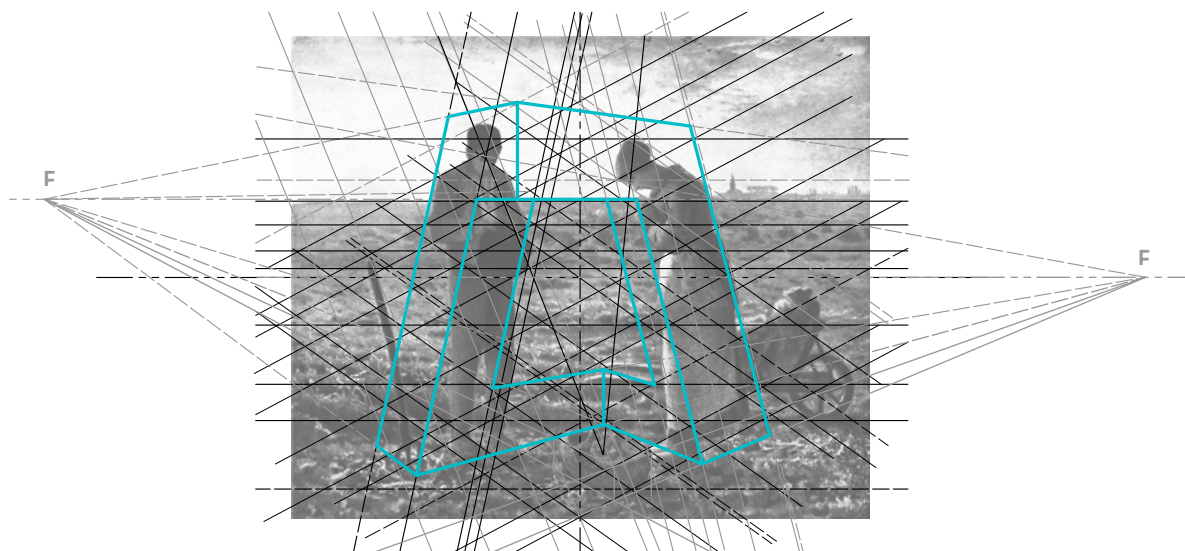
Se hicieron camisetas con él para la difusión del mismo. En la construcción de acontecimientos que hemos ido realizando a lo largo de la investigación, ha tenido una posición siempre latente. La erección del mismo desvelaba que esconde un contenido oculto que Koolhaas ya se encargó de dejar escrito para que lo descubriéramos, interpretando su tesis con el método paranoico-crítico pasado el año 2001.

Bajo la retícula de Manhattan –que bien podría ser la retícula del hombre de Vitruvio de Cesariano comentado–, se esconde una trama de encuentros y desencuentros realizados por los gigantescos ángeles de Millet que danzan por la ciudad cortejándose. Localicemos a los actores protagonistas de esta tesis en sus coordenadas exactas para entender estas relaciones geométrico-sexuales.

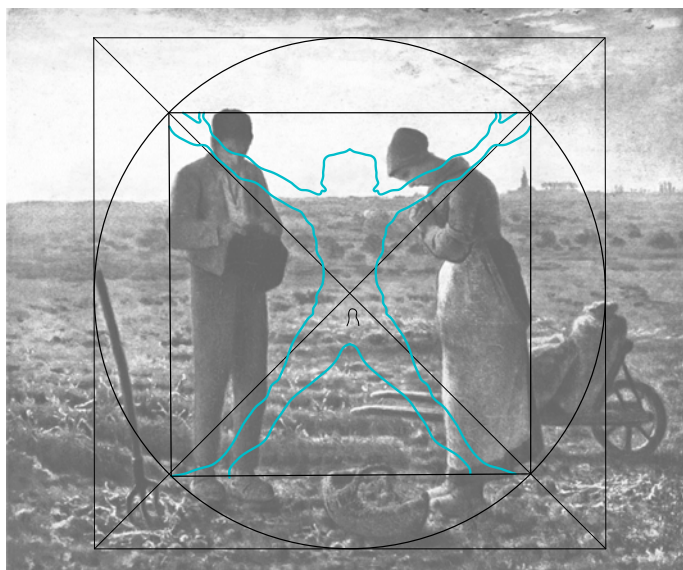
El Empire State –la figura masculina–, se encuentra situado en una posición central y privilegiada de la ciudad, junto a la Quinta Avenida, ocupa la mitad de una manzana entre la calle 33 y la 34. Frente a él, a una distancia de 1250 metros, se encuentra el edificio RCA del Rockefeller Center, –el otro/a–, estando en contacto visual directo con el Empire State. En la Avenida Lexington entre la calle 42 y la 43, se encuentra la Chrysler –la figura femenina–, en constante observación sobre el Empire State. El Rockefeller Center se encuentra oculto a este edificio como ya hemos visto anteriormente por la presencia del edificio Metlife –Pan Am–, que actúa como pantalla de protección, un edificio situado en planta en posición opuesta al desarrollo natural de su manzana. Frente a la Chrysler aparece un joven edificio a una distancia de 1250 metros, el edificio Westin, se ubica en la Octava Avenida entre las calles 42 y 43.

Entre todos ellos se puede dibujar un cuadrado, de 1250 metros de lado, que localiza a los cuatro edificios en cada una de sus cuatro caras. Todos ellos sobre un mismo tablero de juego de seis por dieciséis manzanas manhattanianas. Una organización espacial que no puede ser meramente casual, sino que todo está tramado para el desarrollo de una espacialidad concreta. Las relaciones en la cota alta de la ciudad constituyen una lectura de relaciones estratégicas, no solo para estos edificios, sino las tensiones que se generan entre ellos.

En la esquina inferior izquierda se encuentra localizado el Nuevo Madison Square Garden, uno de los símbolos en esta tesis de la destrucción, reconstrucción, y reencarnación de la arquitectura y sus arquitectos. En su esquina opuesta, encontramos al Nuevo Waldorf Astoria, la confirmación de que la vida sigue, la reencarnación y la muerte se unen en él. Las otras dos esquinas del cuadrado quedan liberadas para la expansión de la historia en un futuro cercano.



Interpretación de la unión de los campesinos por el desvelamiento de la reencarnación del CCTV. Ferran Ventura. 2017



Interpretación de la unión de los campesinos por la proporción del Vitruvio de Cesariano. Ferran Ventura. 2017

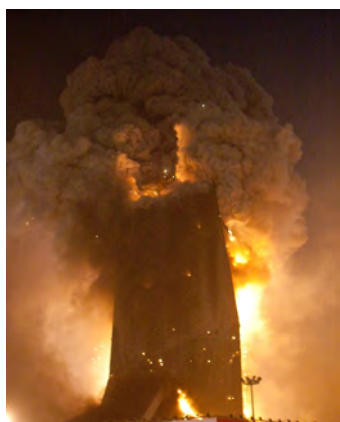
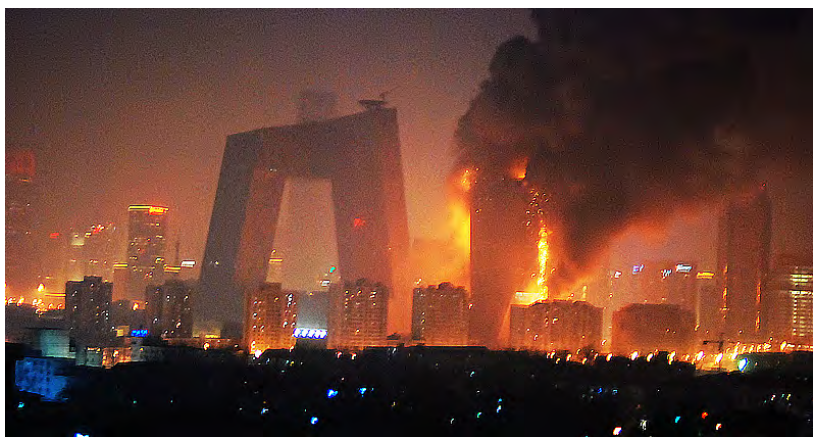
Pero sigamos adentrándonos en el cuadrado para terminar descifrando el contenido intermedio entre la realidad física y la construcción delirante que aquí estamos proyectando. Dentro del cuadrado se puede inscribir al Vitruvio de Cesariano, y rodeándolo el círculo que confirma la unión de los dos centros. Si buscamos el centro podemos comprobar como el ombligo se localiza en la vacío de Bryant Park y la Biblioteca Pública de New York. Lugar donde se había presentado en 1854 el invento de Otis que propiciaría el crecimiento en altura de la ciudad. Allí se encontraba localizada la torre más alta de New York, el observatorio Latting, destruido en 1958 con el incendio que devastó el Crystal Palace. El pene erecto de la figura apunta hacia la localización de la sede del IAUS, ubicada en la calle 40 frente a la Biblioteca Pública. En esta construcción delirante, pero absolutamente geometrizada podemos comprender la elección del logo del IAUS. No es una elección azarosa, sino que toda la escena estaba ya configurada por el IAUS antes de que llegara Koolhaas a su sede.

La acción transformadora de las conexiones entre edificios es una herramienta propositiva para el proyecto arquitectónico. El nuevo baile de disfraces organizado por la actitud arquitectónica-crítica de Koolhaas a lo largo de su territorio del Y&S solamente acaba de empezar, su obra maestra el CCTV, que podría entenderse como las dos esquinas que faltan por resolver en el enigma del Vitruvio de Cesariano, o como ya hemos visto la reencarnación de las Torres gemelas. Pero seguramente el Plan va mucho más allá, solo el futuro podrá desvelar el contenido oculto tras esta historia delirante. Una historia que pretende mostrar una realidad dinámica, y su entendimiento implica que a la vez que se está percibiendo, está mutando de forma inmediata convirtiéndose en una realidad alternativa según la interpretación de cada lector.

## **Pentimento**

El método paranoico-crítico hace estallar la geometría euclidiana, hace delirar las formas del tiempo y del espacio hasta suspender al espectador, suspenderlo en su expectación.

Dalí realiza una interpretación de *El ángelus* que le permite desarrollar asociaciones delirantes secundarias que giran alrededor de un centro argumental básico. Así vemos que el procedimiento paranoico es un mecanismo asociativo a partir del cual produce múltiples metáforas explícitas montadas sobre la carcasa de estructuras duras. La paranoia convierte al sujeto en el comunicador de un mensaje que le ha sido revelado, que lo convierte en el místico loco al que nadie escucha.



Incendio del Centro Cultural de la Televisión China TVCC, 2009



Imagen de del Conjunto de los edificios CCTV-TVCC, obra de Ole Scheeren y Rem Koolhaas - OMA.  
Interpretación sobre fotografía original. Ferran Ventura. 2017

Asimismo, en este proceso crítico delirante interpretativo, por medio del filtro y la ironía hemos sometido duramente las imágenes relacionadas con los delirios expuestos en los fenómenos secundarios a un proceso de ablandamiento con el fin de derretir las arquitecturas rígidas enunciadas.

El CCTV podríamos mostrarlo retratado como una mantis religiosa hembra que sin embargo se estaba preparando para ser la víctima aniquilada al fundirse con su amado, variando voluntariamente el sujeto sacrificado en la unión de la pareja como culminación de su amor, sin ser consciente de los efectos colaterales que estaba causando con el sellado del beso.

Para Dalí será capital la aportación de J.P. Vanden Eeckhoudt donde la mantis religiosa solo devora al macho durante el acto sexual en condiciones de cautividad, cosa que apoya igualmente nuestra tesis como apoyó la de Dalí, que enunció que tal descubrimiento:

*apoya magníficamente mi tesis: las costumbres de los campesinos, bajo la imposición restrictiva y feroz de la moral, los reducen a un estado de verdadera cautividad.*  
(Dalí, 1963: 127)

Dalí insistía en que la autoaniquilación es uno de nuestros más violentos y tumultuosos deseos. La naturaleza mezcla la vida con la muerte en lo genital, el caso extremo es cuando la actividad sexual acarrea la muerte del animal que engendra. *La que gana al final es la pérdida. La reproducción no multiplica la vida más que en vano, la multiplica para ofrecerla a la muerte* (Bataille, 1957: 237).

El paranoico siempre da en el clavo, con independencia de donde golpee el martillo. La locura según (Žižek 2014: 88) está en *el paso a lo Simbólico, de imponer un orden simbólico en el caos de lo Real*.

La destrucción que anunciaba Koolhaas en la ciudad del globo cautivo en 1972 se hace real en 2009 en el incendio de uno de los edificios del complejo del CCTV, el TVCC. El TVCC se convierte en un *sujeto postraumático*, para (Žižek 2014: 90) *es una víctima que sobrevive a la muerte de su identidad simbólica*, de la destrucción surgirá un nuevo ser renovado. La enunciación de la catástrofe ya apareció anteriormente en 2001 con la caída de las Torres gemelas. Aquel(los) edificio(s) al que Koolhaas no le prestaba atención directamente, pero sí que lo miraba de reojo continuamente y le servían de referencia. Ahora le atacan directamente a su persona. Es la obra de arte total. Koolhaas ha conseguido traducir *Delirious New York* en arquitectura en todas sus facetas, no solo la construcción, sino la propia destrucción. Aquello por lo que tanto ha luchado, ahora se hizo realidad.





Vista del penthouse desde el interior del edificio del CCTV. OMA 2015



Dalí y Gala en cala Culip sumergiendo a la Encajera de Vermeer, Figueres. 1959. Robert Descharnes

La destrucción del edificio no es más que la reafirmación de la figura del arquitecto. El poder de la escritura es equivalente a la monumentalidad de la arquitectura.

Como Gala le dijo a Dalí tras la visita al Louvre para ver la radiografía y comprobar que detrás del cuadro de Millet existía la mancha del ataúd del hijo de los campesinos:

*Si ese resultado constituyera una prueba, sería maravilloso; pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu, ¡entonces sería sublime!*  
(Dalí, 1963: 20)

El incendio devora al completo el edificio de TVCC, que posteriormente lo reconstruirán para en 2012 volver a lucir como si nada hubiera pasado.

Quizás toda la historia ha sido una ficción, y el pentimento sigue bajo los pies de los campesinos que lo observan tras la perforación que su arquitecto le dejó. Aunque sus hermanos siguen en pie y la sombra de la reencarnación permanezca cada día en el reflejo de su piel.

En la conferencia pronunciada por Dalí en París en 1955 *Aspectos fenomenológicos de método paranoico-crítico*, Dalí defiende que *La encajera* de Vermeer tiene similitudes con un rinoceronte. Allí demuestra que la curva del cuerno de un rinoceronte es la única perfectamente logarítmica, y la relaciona morfológicamente con *La encajera*; y que el culo del rinoceronte es un girasol doblado por la mitad, afirmando que el rinoceronte no solo posee la perfecta curva en el cuerno, sino que también tiene su trasero plagado de curvas logarítmicas en forma de girasol. Y finaliza diciendo:

*Considerando mi disertación de esta tarde, creo que, realmente para conseguir pasar de “La encajera” al girasol, del girasol al rinoceronte y del rinoceronte a la coliflor, realmente hay que tener algo en el cráneo.*  
(Dalí, 1964: 147)



Resting a girder. Charles C. Ebbets. 1932



Rem Koolhaas sleeping, Groningen, 2006



Baúl (ataúd) de los recuerdos donde se guarda el cuadro de Flagrant Delit. En Superpainting. Madelon Vriesendorp. 2008

## Descansar

12 de Septiembre de 1932, *Lunch atop a Skyscraper* es una de las fotografías más famosas de la historia de New York. Reflejando a unos trabajadores en su tiempo de almuerzo sobre una gran viga de doble IPN, sin ningunos niveles de seguridad, mostrando la situación laboral en la época de “la gran depresión” en EEUU. Una fotografía considerada Anónima hasta 2003, cuando los herederos de Charles C. Ebbets presentan suficientes pruebas reclamando su autoría. Pero desde 2012 se declara nuevamente Anónima considerando que no se demuestra suficientemente su autoría. Lewis Hine es el otro fotógrafo al que se le atribuye su propiedad, pero igualmente no documentado suficientemente. La fotografía se realiza en la construcción del RCA edificio central en el Rockefeller Center, uno de los protagonistas de esta tesis.

Pero hay otra fotografía tomada el mismo día igual de interesante pero que no ha pasado a la historia. Se trata de esos mismos trabajadores descansando tras la comida. En la misma viga aparecen tumbados disfrutando del momento de la siesta.

El asesinato de Stanford White, la destrucción del Hindenburg, el accidente en el Empire State, el de la Pan Am, la destrucción del Muro de Berlín en 1989, la caída de las Torres gemelas en 2001 y ahora el incendio del TVCC. Una cadena de acontecimientos y destrucción se cierne sobre la historia de Koolhaas, ¿cómo le podrá dar la vuelta? ¿Para qué el esfuerzo de hacer este edificio? ¿Qué hay que demostrar?

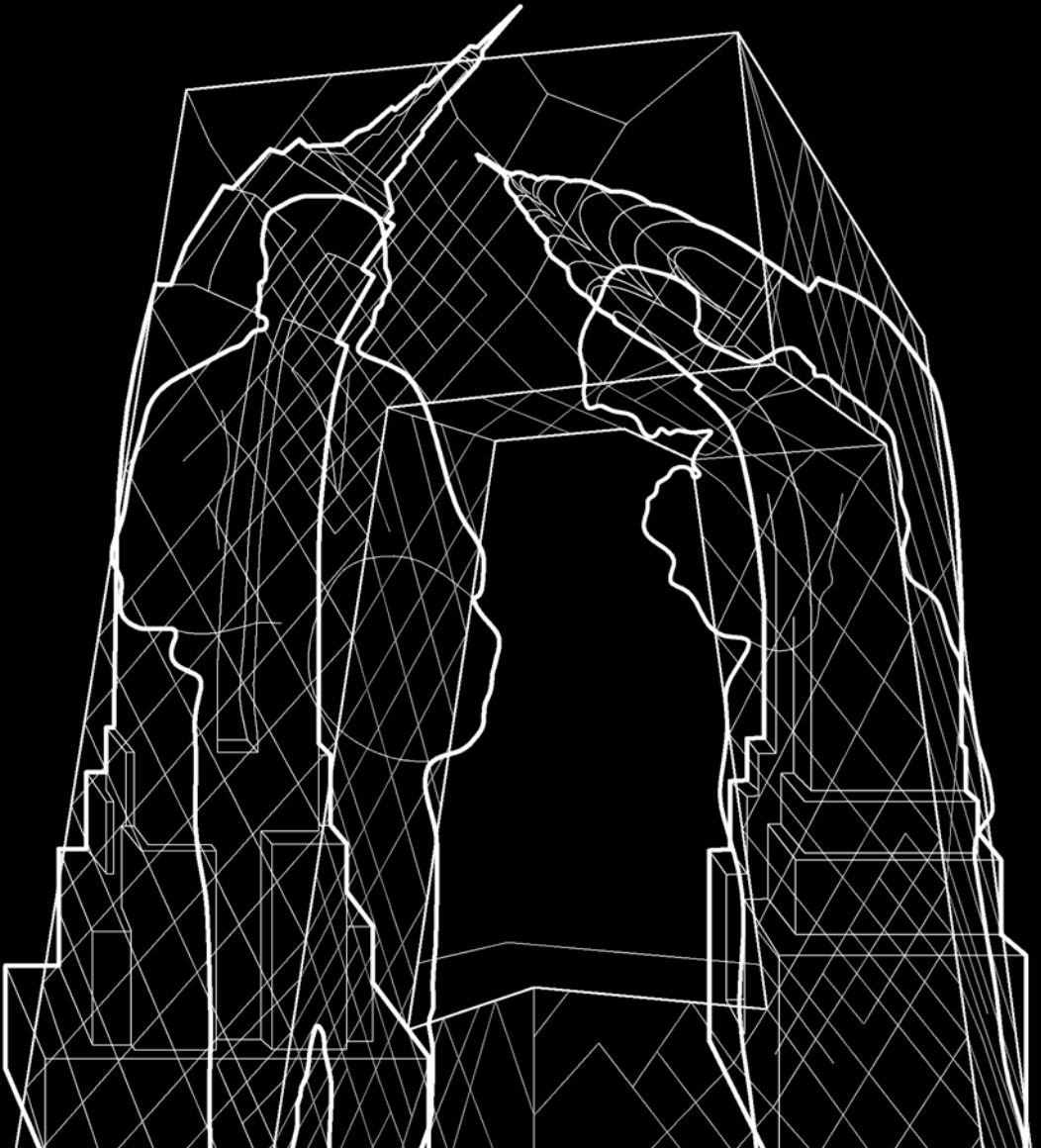
Es hora de descansar.

Madelon en su cuadro de cierre Superpainting ya guardó a los tres edificios en un baúl para los recuerdos, donde descansan sin hacer daño a nadie.





# TERCERA PARTE



## APÉNDICE



Materiales bibliográficos en el Centro de Estudios Dalinianos en Figueres, Girona. Ferran Ventura, 2014

## **Apéndice documental**

Se incluye este anexo a modo de apéndice documental con diversos análisis pormenorizados sobre los documentos relevantes de esta tesis. Textos, cuadros, proyectos e imágenes que se han trabajado en el texto pero que su descripción ha sido relegada a este apartado final más detallado. En apartado que es fruto de la investigación sobre los documentos en los distintos centros de referencia mencionados en el apartado fuentes de este documento. Debe entenderse por tanto como un documento anexo que funciona de apoyo al texto principal. Dentro del propio texto se incluyen llamadas a todo este paquete



Cabecera de la película *Flagrant Delit. In the Act.* 1980. Madelon Vriesendorp y Teri Wehn-Damisch



## Flagrant Delit. In the Act. Storyboard de la película

Después de realizar la serie de pinturas sobre New York, Madelon Vriesendorp sentía cierta necesidad de seguir contando la historia que no se había transmitido a través de los cuadros.

Entre 1978 y 1980 Madelon junto con la cineasta Teri Wehn-Damisch empezaron a pensar en el storyboard de lo que sería un cortometraje animado de 10 minutos de duración producido por Cartoon Farm para la TV francesa. Se titulará *Flagrant Delit. In the Act.*<sup>1</sup> La película sería dirigida por Jen-Pierre Jacquet. Los dibujos de Madelon fueron redibujados por una chica del equipo de animación de la compañía Cartoon Farm para convertirse en este storyboard que reproducimos a continuación íntegramente.

Se incluyen en este storyboard tres páginas que fueron eliminadas –ver páginas 414-416– del video final donde la Estatua de la Libertad visita a Sigmund Freud. *Lamentablemente olvidaron incluir en la película la escena donde Lady Liberty visita a Sigmund Freud y al contarle su historia el le da un papel con un dibujo comparando las alturas del Empire State, la Chrysler y una pirámide.*<sup>2</sup>

---

[ 1 ] Flagrant Delit. In the Act. Francia. 1980. 10 minutos. Dirigida: Jean-Pierre Jacquet. Producida: Cartoon Farm. Historia: Madelon Vriesendorp, Teri Wehn-Damisch.

[ 2 ] En entrevista de Beatriz Colomina a Madelon Vriesendorp "Disaster Follows Ecstasy like Form Follows Function", en *The world of Madelon Vriesendorp*, 2008. p.55.



TERI WEHN - DAMISCH -

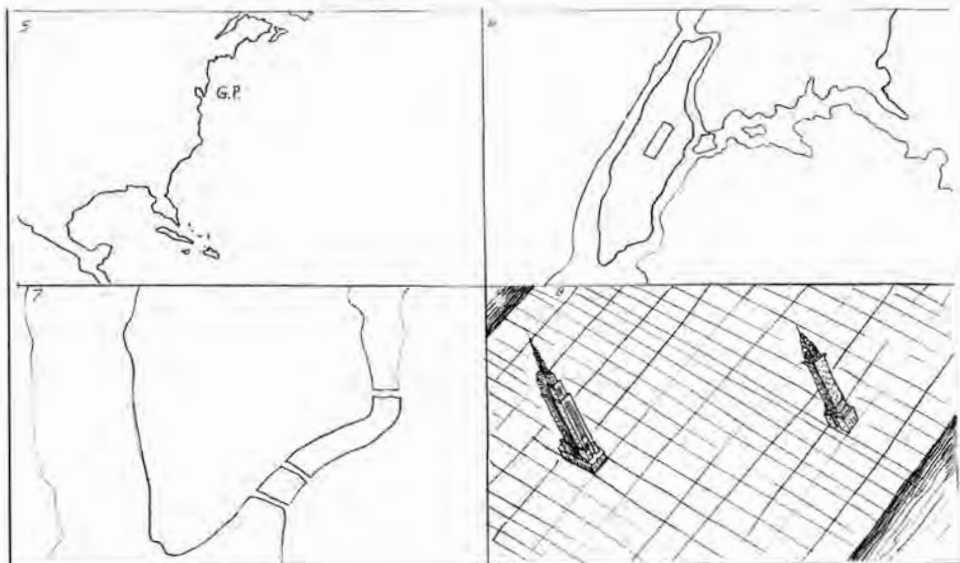
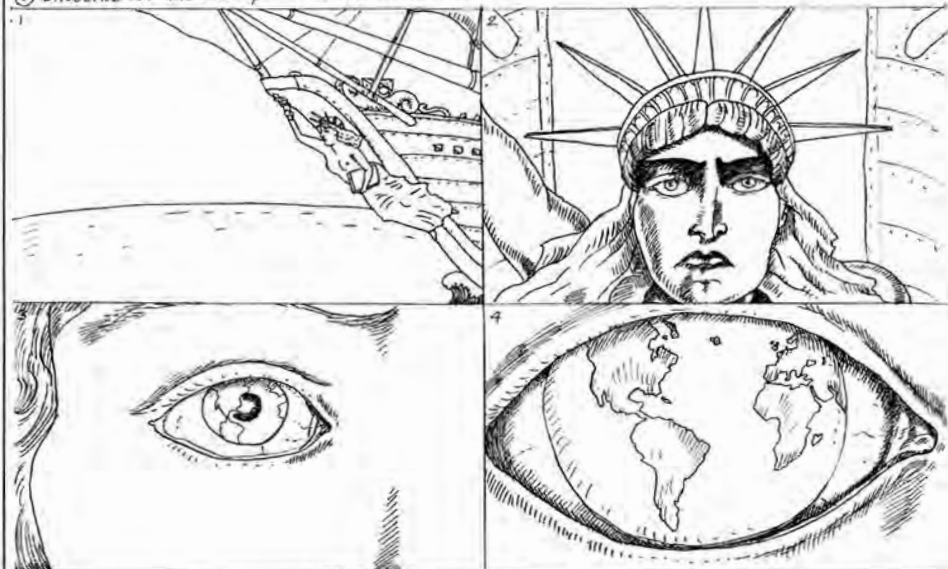
FRAGAN DE LIT (OR DREAM OF LIBERTY)

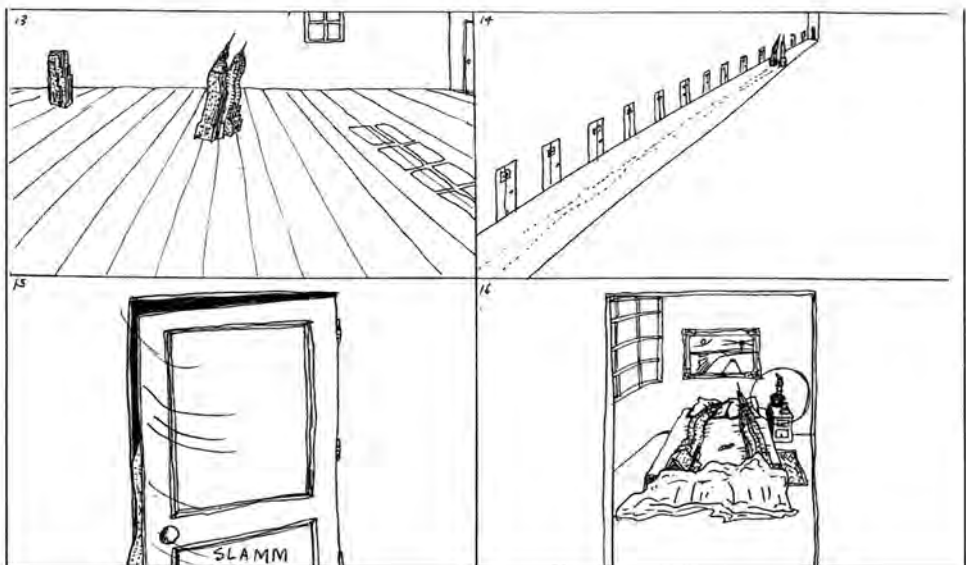
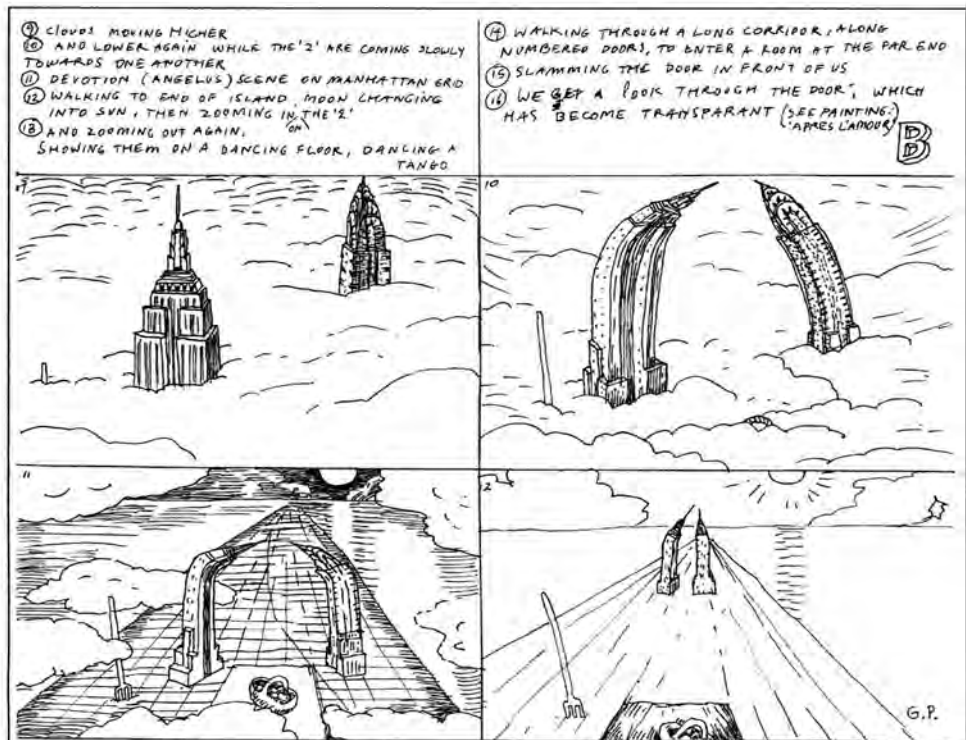
MADELON VRIESENDORP - DRAWINGS

MADELON VRIESENDORP & TERI WEHN - DAMISCH - SCRIPT TERI WEHN - PRODUCER

- ① S.S. LIBERTINE MOVING OVER THE EARTH/SEA
- ② MOVING/TURNING TOWARD US, COMING CLOSER
- ③④ CLOSE UP OF EYE
- ⑤⑥⑦ CLOSE UP OF MANHATTEN
- ⑧ SINGLING OUT THE 'BIG 2', SOON SURROUNDED BY CLOUDS.

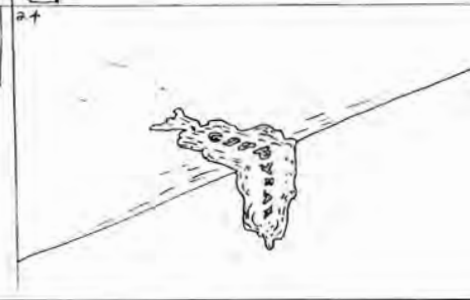
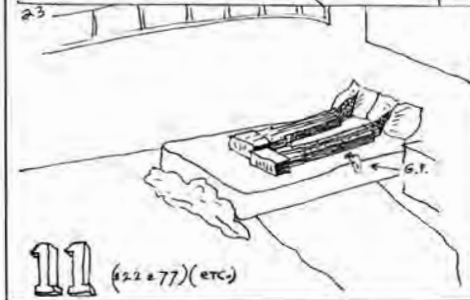
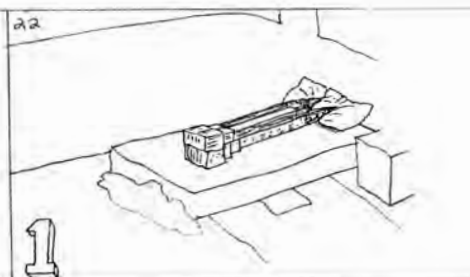
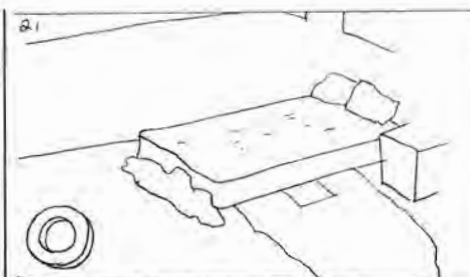
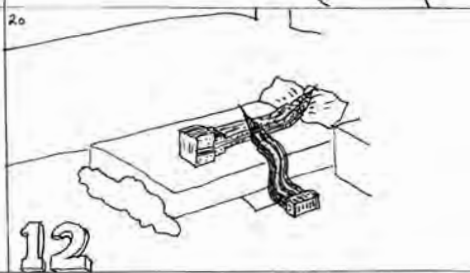
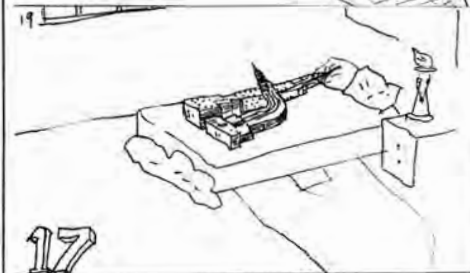
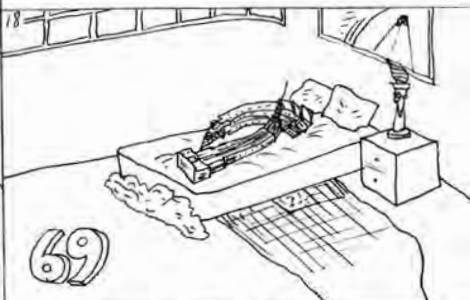
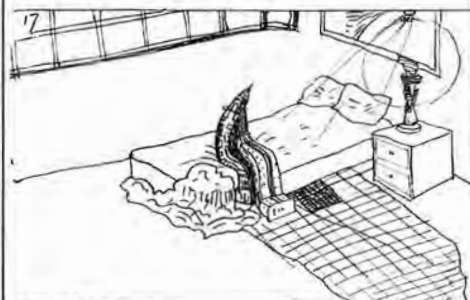
A



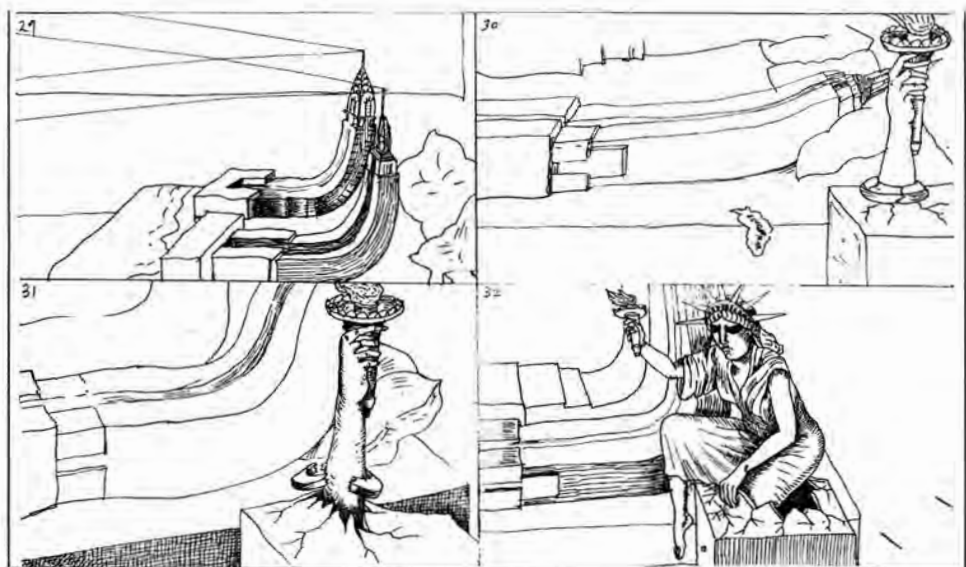
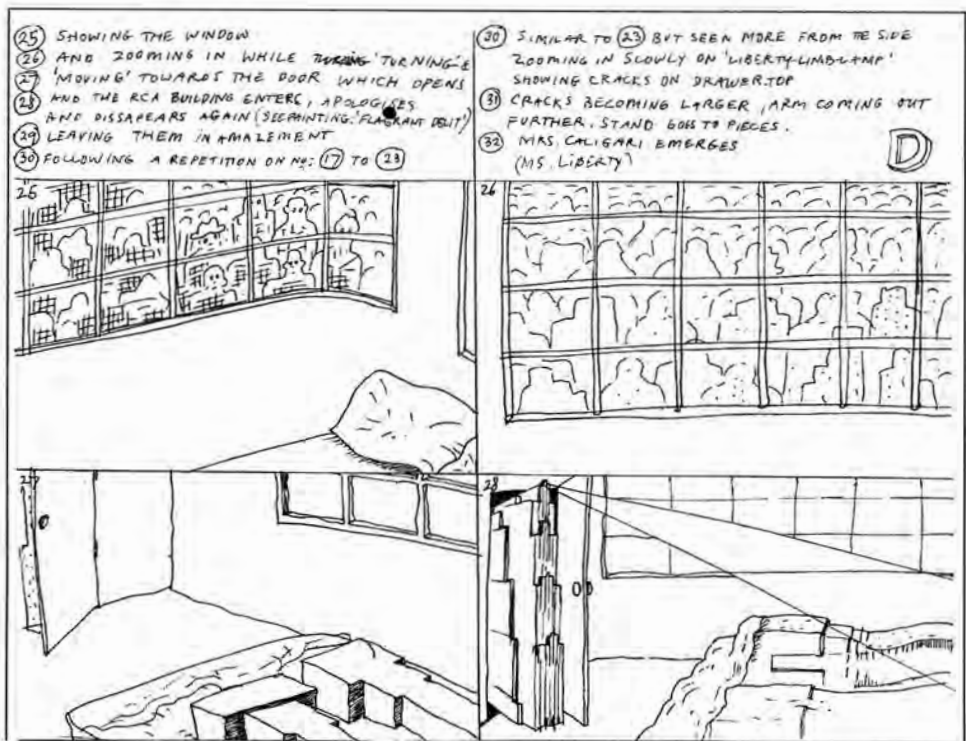


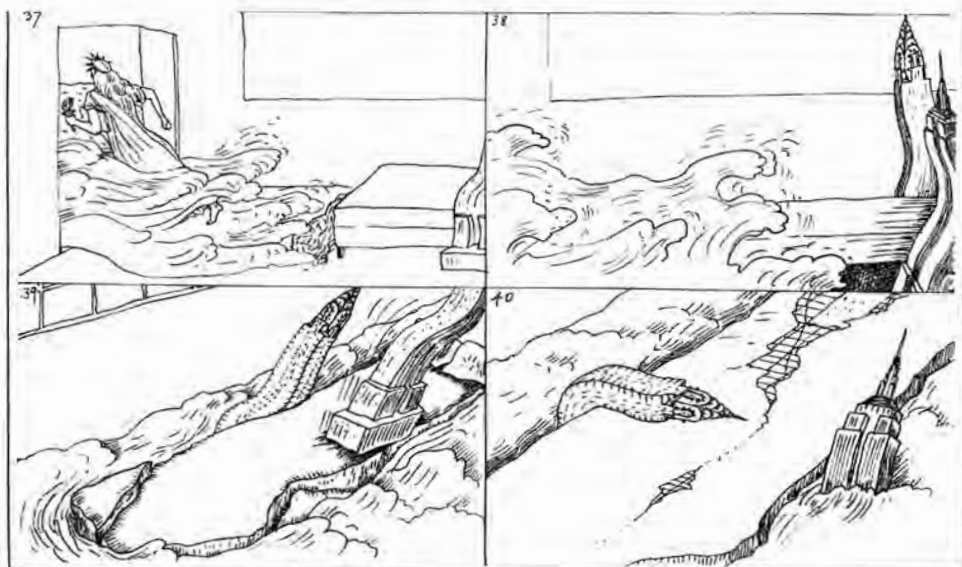
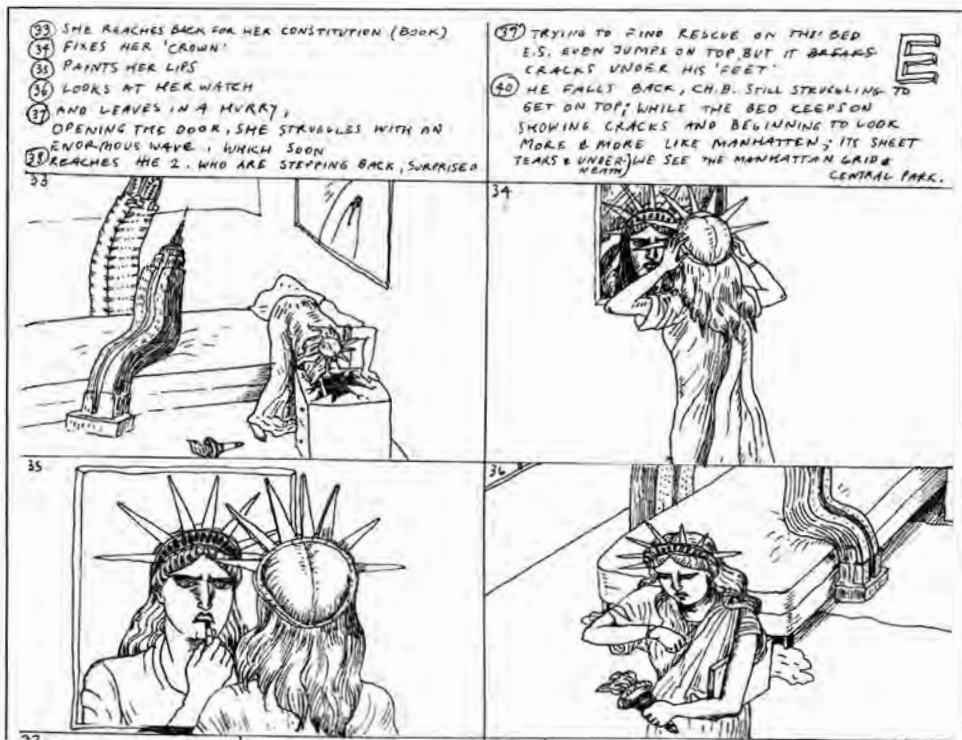
17 MAKING THE FIRST MOVES, SLOWLY  
 18 BUT THEN VERY RAPIDLY CHANGING INTO  
 WELL- AND LESS-KNOWN POSITIONS (19) (20) (21) (22) etc  
 23 CLOSEUP OF GOODYEAR BLIMP- DEFLATED.

C

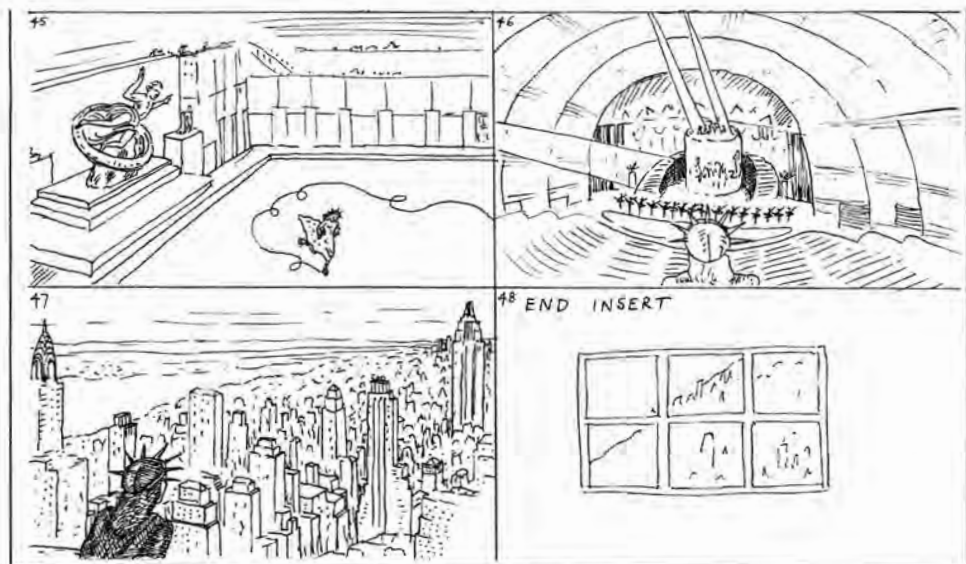
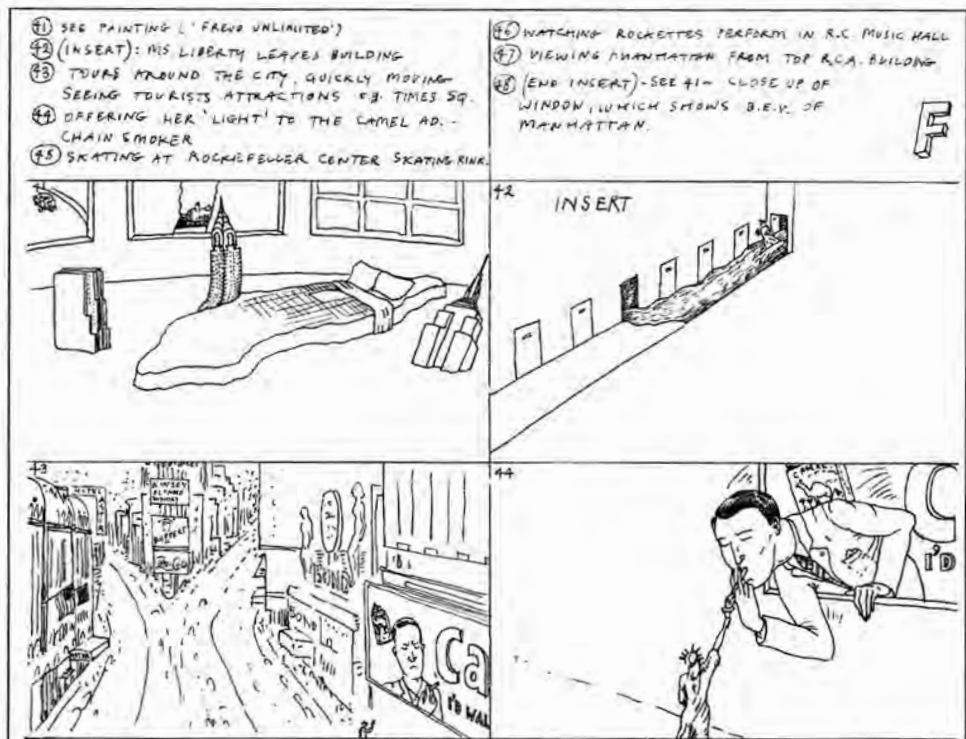








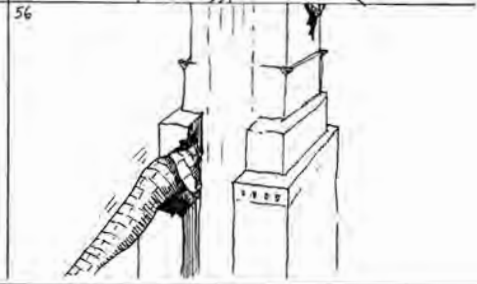
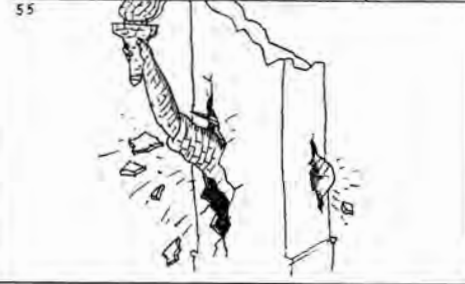
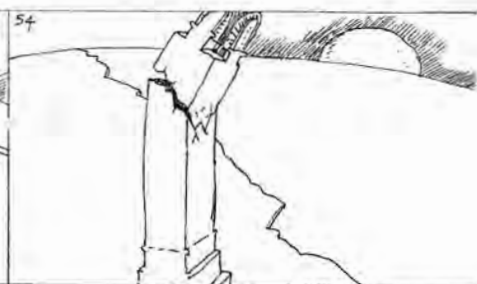
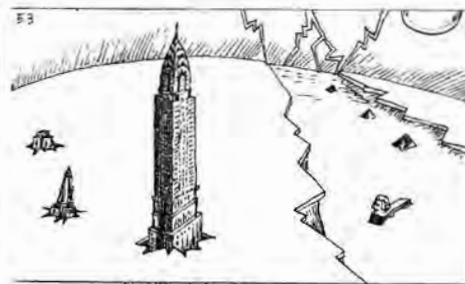
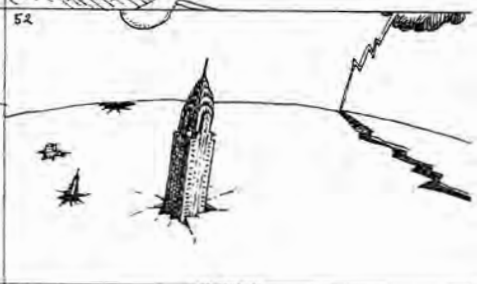
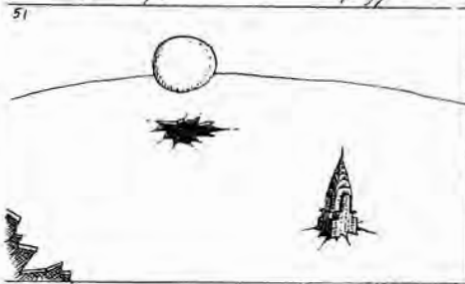
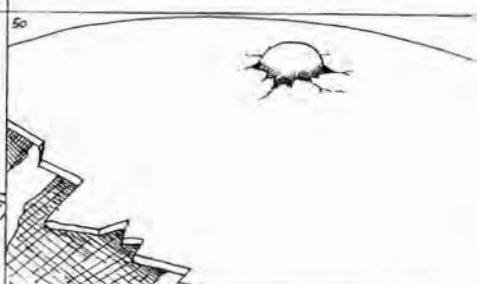


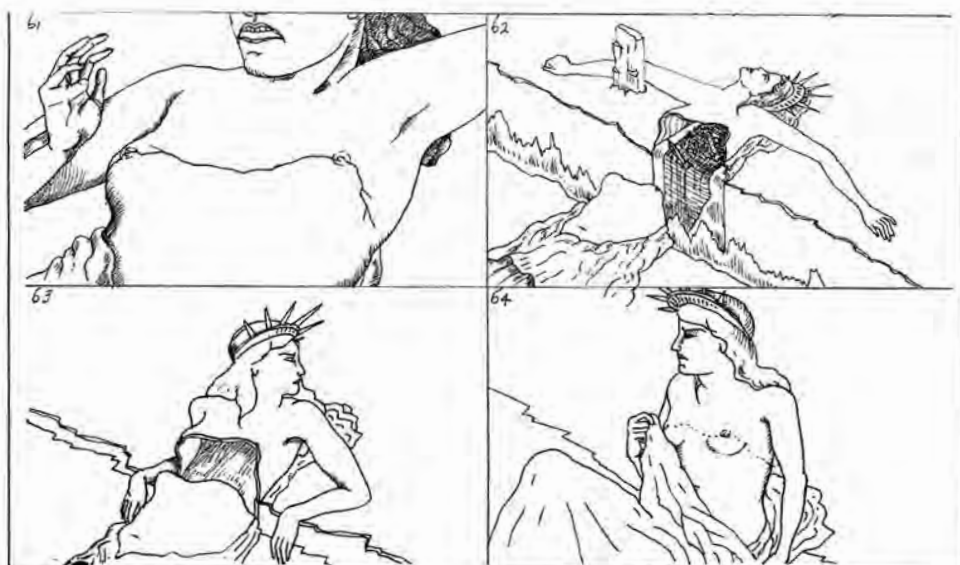
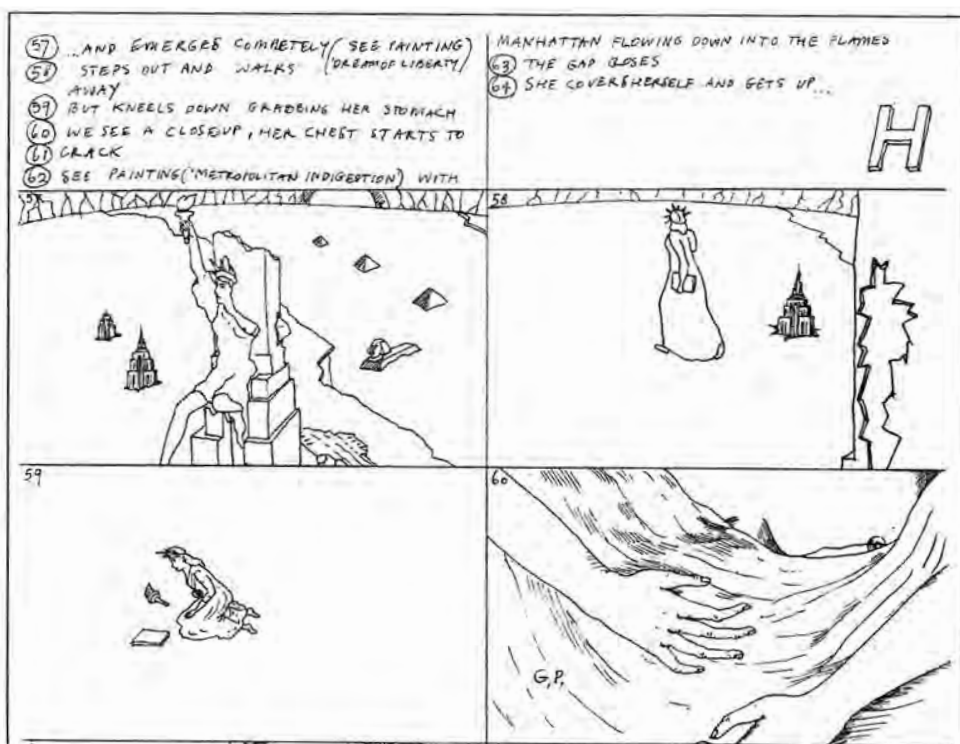


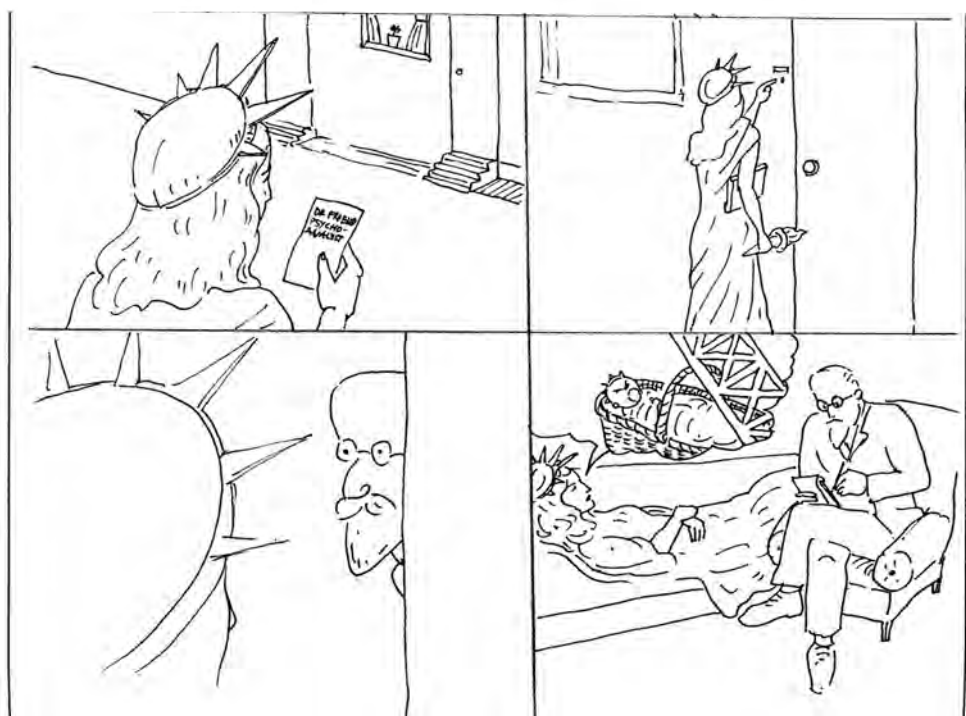
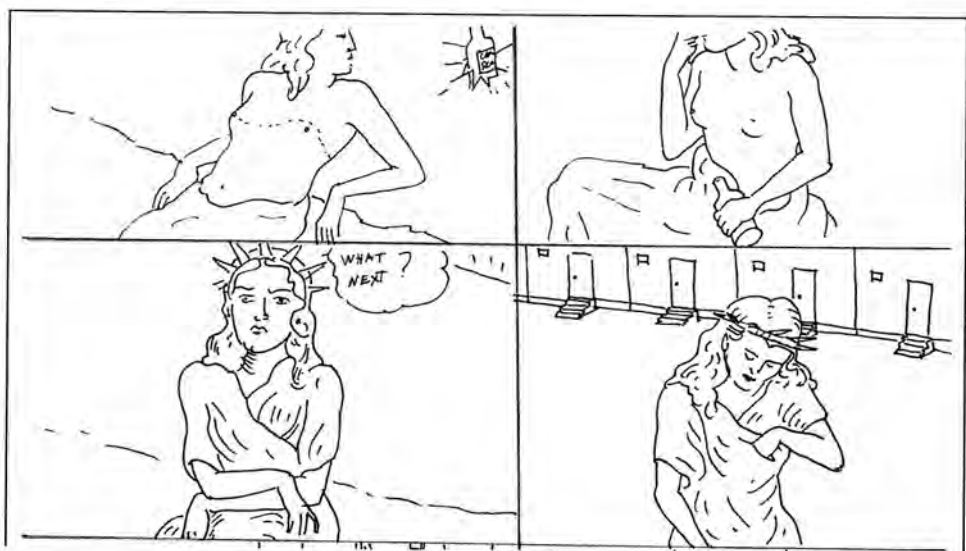
49 AN ICECRUST IS SLOWLY COVERING THE ISLAND  
 50 A PLANET BREAKING THROUGH AS WELL AS  
 51 THE CHRYSLER BUILDING (PLANET FREE ITSELF)  
 52 AND FURTHER, MORE BUILDING, A STREAK OF  
 LIGHTNING CRACKING THE CRUST, SLOWLY  
 53 DRIFTING APART WITH THE HELP OF MORE  
 LIGHTNING

54 CHRYSLER STARTS TO CRACK  
 55 LIBERTY'S ARM COMES OUT  
 56 AND LEG

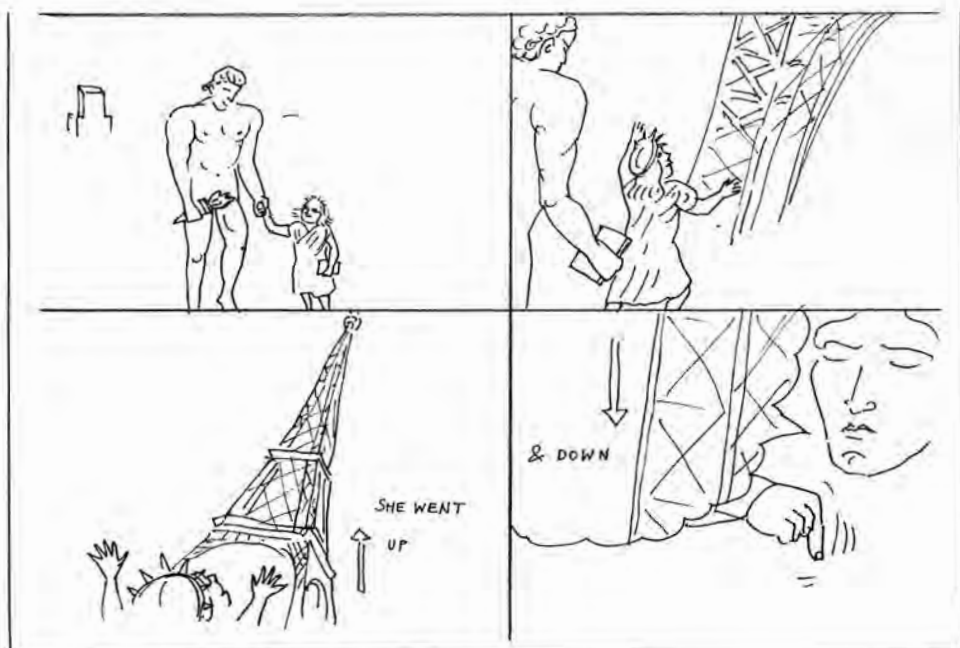
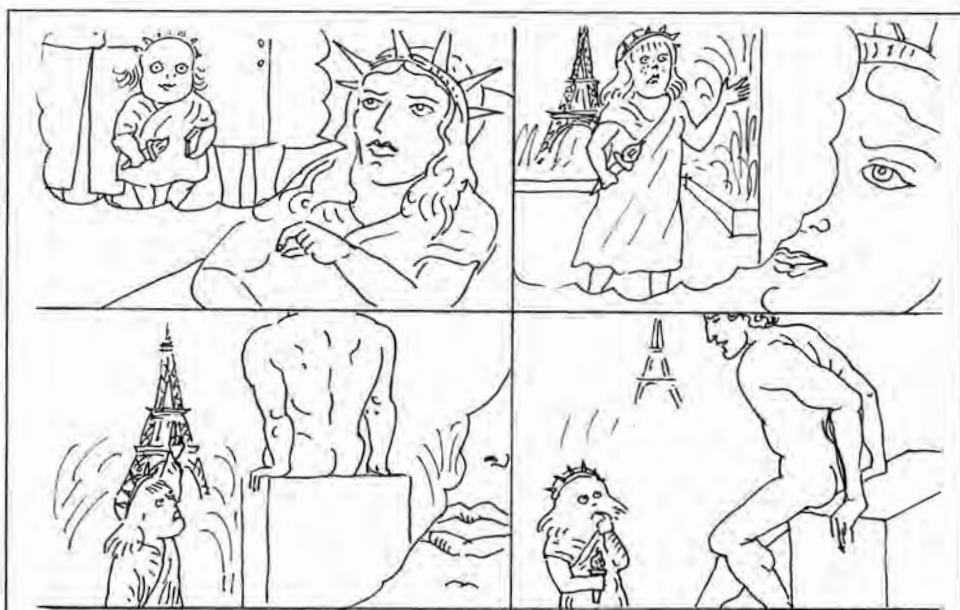
G



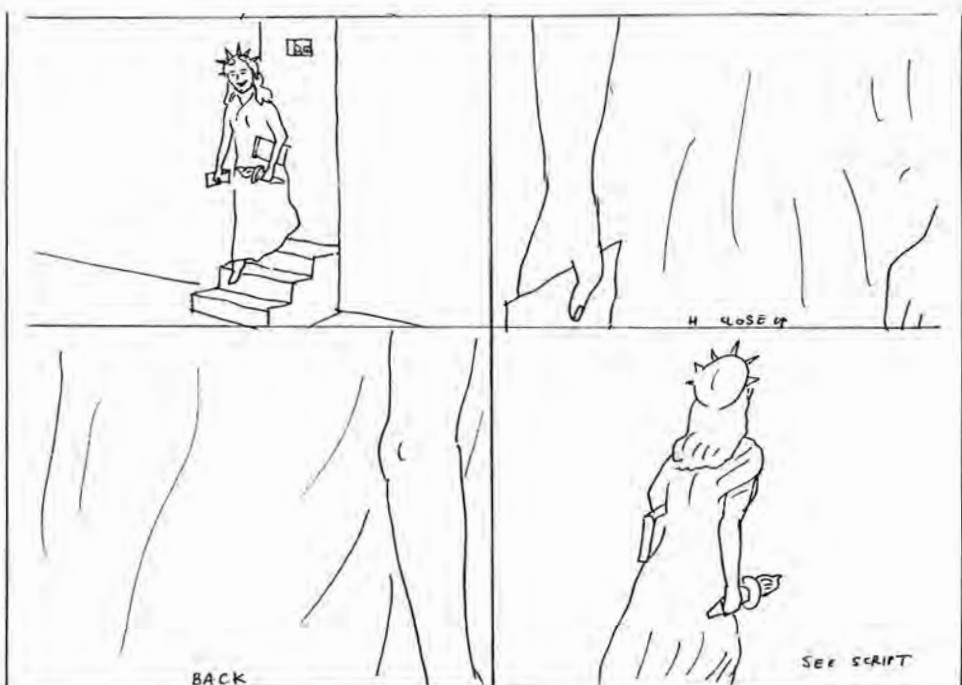
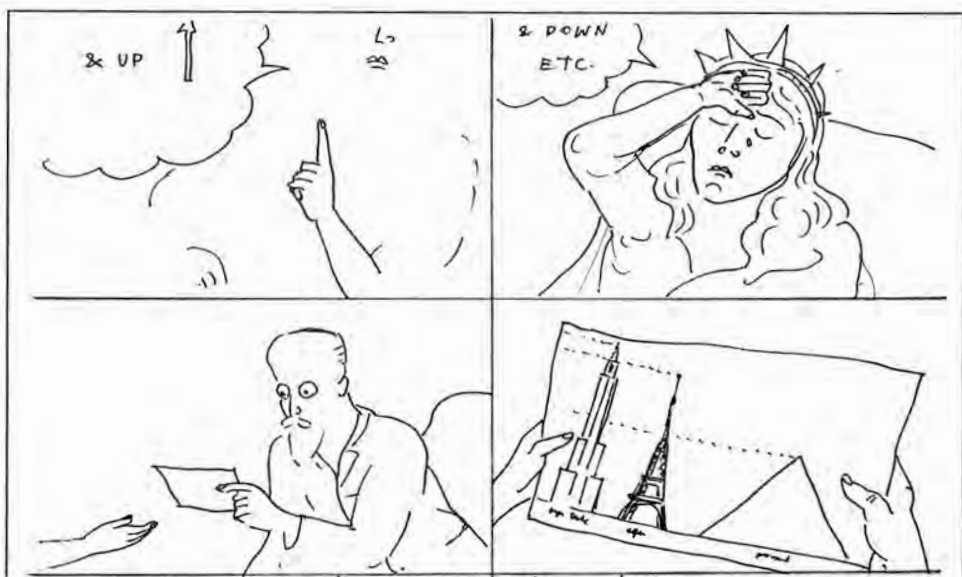


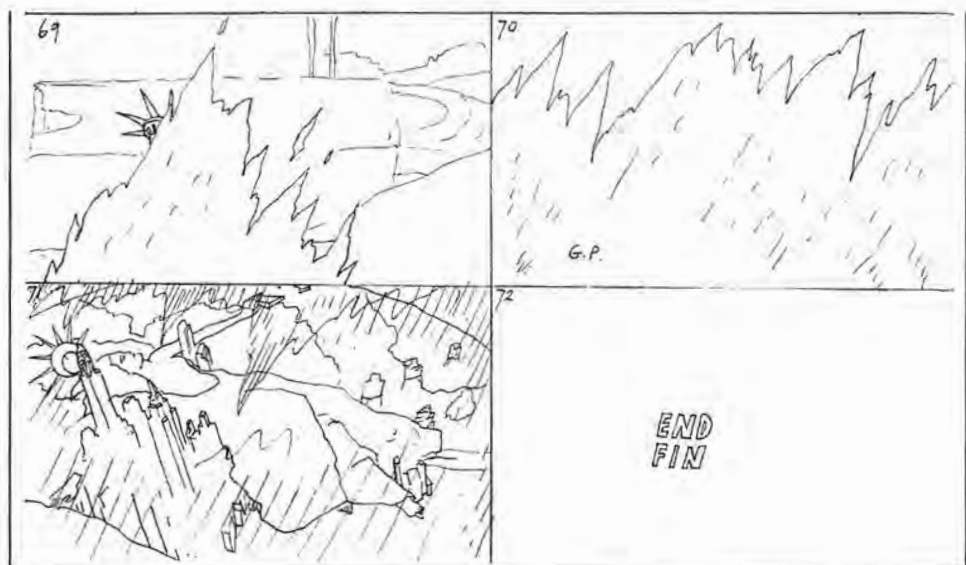
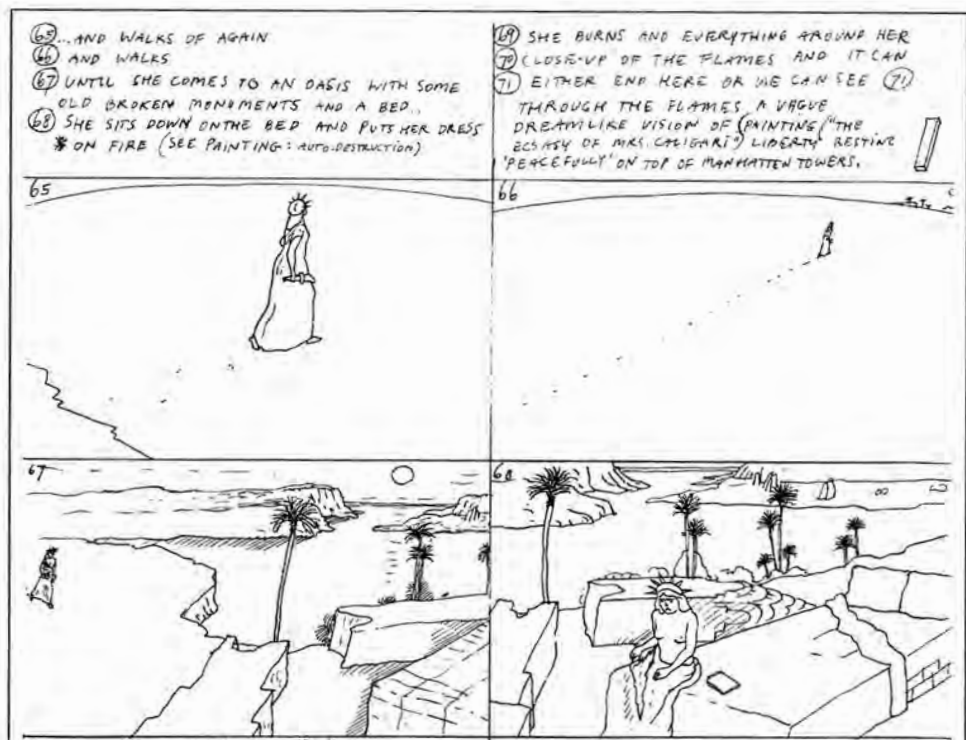












E X O D U S

or the Voluntary Prisoners of Architecture

REM KOOLHAAS & ELIA ZENGHELIS

with

MADOLON VRIESENDORP & ZOE ZENGHELIS

1972

Cubierta del proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972.  
Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis

### **Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture**

Exodus es el trabajo final de quinto año AA Thesis. Para estudiar el proyecto fin de carrera de Koolhaas dentro de esta tesis es fundamental entenderlo en sus distintas variantes que se han publicado a lo largo del tiempo y como Koolhaas ha ido variando su exposición. Dividiremos este proyecto en cinco versiones, para una consulta fiel debe consultarse Exodus v5:

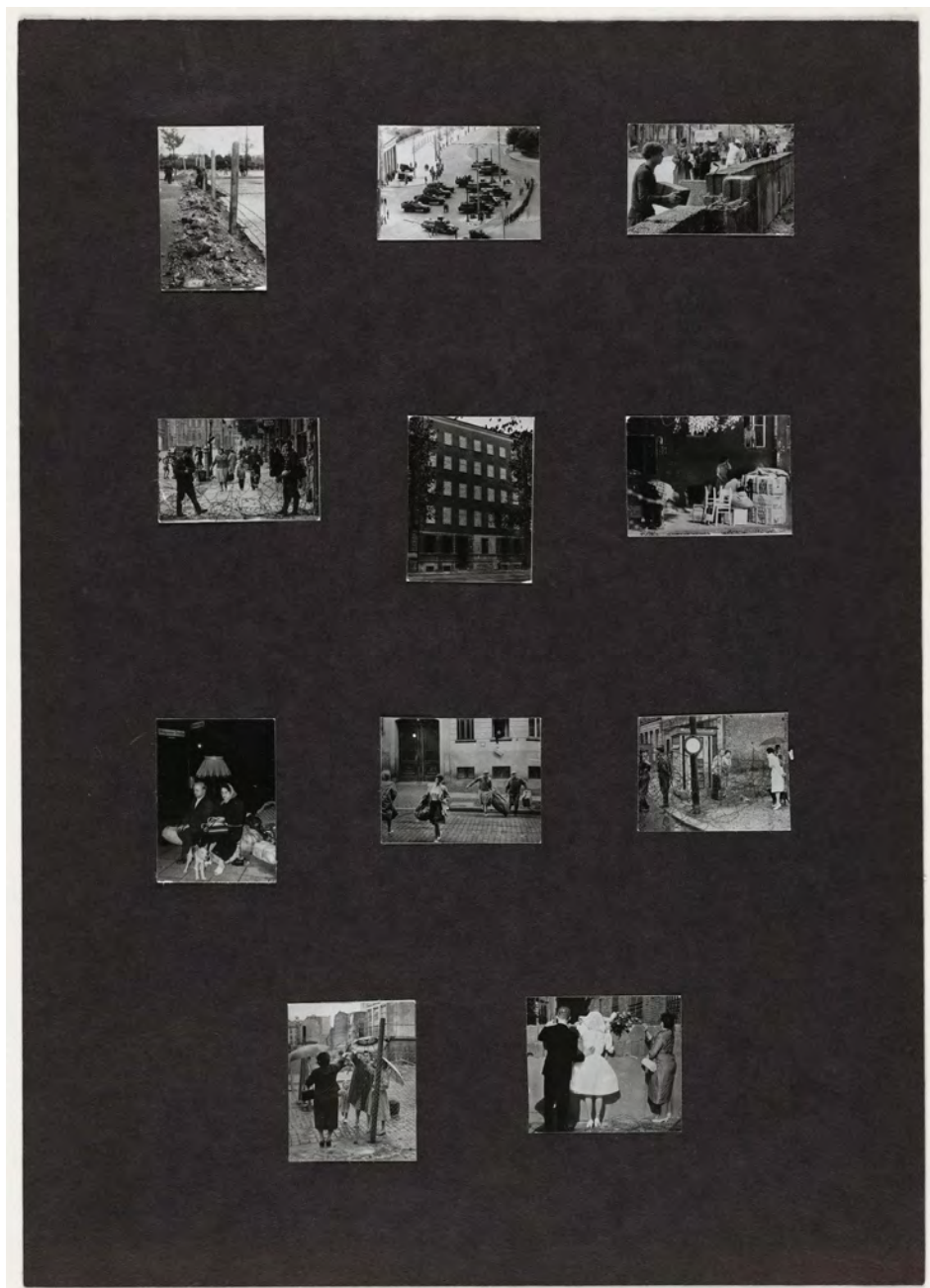
- Exodus v1. Proyecto fin de carrera de Koolhaas presentado en la AA School en 1972.

- Exodus v2. Proyecto presentado al concurso de la revista Casabella. El concurso lo lanzo Casabella en 1971. Koolhaas desde ese momento ya se puso a trabajar en su proyecto final de carrera. Publicado por Rem Koolhaas y Elia Zenghelis en Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture en Casabella, núm. 378 en Junio 1973, pp.42-45.

- Exodus v3. Proyecto revisado y publicado por Koolhaas en S,M,L,XL. La publicación oficial es Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. Rem Koolhaas y Bruce Mau, S,M,L,XL. Ed. 010, Rotterdam y Montacelli Press, Nueva York, 1995, pp.5-21.

- Exodus v4. Publicado por Jeffrey Kipnis para la exposición y catálogo Perfects Acts of Architecture. La publicación completa es Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis, Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture, KIPNIS J. (ed), Perfect Acts of Architecture, MoMA, Nueva York, 2002, pp. 14-33.

- Exodus v5. La publicación más completa conocida y fiel al original es Metropolis. Rem Koolhaas y Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis, Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture, en el libro "Exit Utopia. Architectural provocations 1956-76", Prestel, 2005. Con motivo de la publicación sobre el simposio "New Babylon: the Value of Dreaming the City of Tomorrow" que tuvo lugar en la TU Delf en Enero de 2000.



Lamina 1. Relación con el Muro (de Berlín). Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Los dibujos y collage del proyecto original se encuentran actualmente en el MOMA de Nueva York, excepto los incorporados a posteriori. Los originales consisten en 18 láminas, x de ellas son dibujos a mano y x son collage. Posteriormente se añadió otro dibujo para el concurso de la revista Casabella para ilustrar el Parque de los cuatro elementos. Y finalmente se incorporó la imagen de la Ciudad del Globo Cautivo, que aunque aparece fechada en 1972, no se ha encontrado ninguna publicación ni ninguna referencia hasta su publicación en Architectural Design de 1977. En ninguna de las conferencias que Koolhaas realiza en esos años desde 1974 aparece rastro de dicha imagen. Es bastante probable que se hiciera para el libro *Delirious New York*.

En la última lámina aparece escrito el Poema Réve Parisien de Baudelaire. Puede leerse el poema completo en Exodus machine p.264.

El proyecto planteado por Koolhaas como su fin de carrera se realizaba sobre Londres, cercaba una zona compuesta por diez apartados -inicialmente eran once. Se construye por escenas como si de un guión de cine se tratara. Diez escenarios que posibilitaban la nueva arquitectura, configurando la totalidad de una nueva sociedad que vive en armonía y exenta de problemas sociales, frente a la situación caótica que se podía palpar al otro lado del muro. Una burbuja en el territorio realmente utópica, que apuesta por la arquitectura como respuesta a la salvación de la sociedad. La cura de la mente, la felicidad y la organización de la sociedad a partir de impulsos electrónicos son hechos patentes que reflejan este tipo de pensamiento, negando el mundo existente.

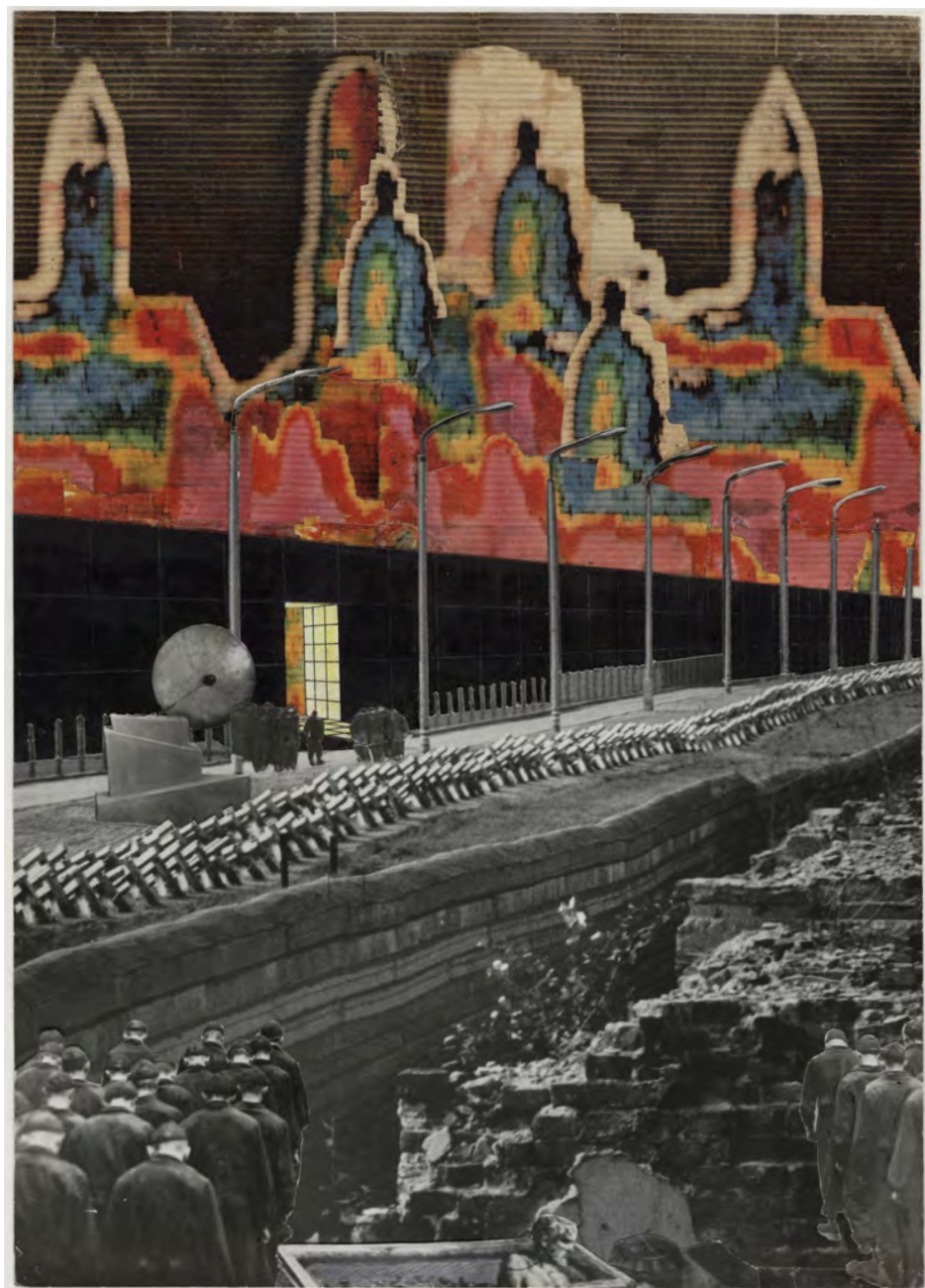
La ciudad se plasmaba mediante un espacio encerrado y protegido por el muro. Este espacio se repartía en diez contenedores especializados, en cada uno de ellos se realizan las actividades fundamentales de este nuevo modelo de ciudad y sociedad. Koolhaas nos describe todos los pasos a seguir para construir este nuevo oasis arquitectónico.

#### *EXODUS, or the Voluntary Prisoners of Architecture.*

- La Recepción. Es la zona donde se recibe a los exhaustos habitantes que consiguen huir del resto del mundo y donde completarían su fase de adaptación. Aquí se les recibe con una espectacular bienvenida, donde la arquitectura se configura a modo de una atmósfera para la plena relajación.

- La zona Central. Situada en la cubierta de la recepción, es la zona más alta, desde la cual se puede observar y experimentar la decadencia de la zona vieja y el esplendor físico de la nueva ciudad. Una escaleras gigantes descienden hacia el módulo de los alojamientos temporales para los recién llegados que están aún en periodo de entrenamiento. Éste es el lugar donde se mantienen los resquicios del viejo Londres.

- La zona Vacía (Plaza de las ceremonias). Al otro lado de la



Lamina 2. Relación con el Muro (de Berlín). Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis

recepción se ubica esta zona completamente vacía, destinada al bloqueo de comunicaciones nocivas del resto del mundo.

- Condición de frente. El primer módulo contiene lo que se llama “condición de frente”, que es donde se producen los enfrentamientos -del tipo guerra fría- entre el Londres antiguo y la “Zona buena”. Las dos arquitecturas están en continua confrontación, destruyéndose las existentes para dar paso a las nuevas, un proceso en continua modificación.

- Los Baños. Zona destinada a plasmar los placeres de cada habitante, a crear y reciclar las fantasías públicas y privadas. La arquitectura como condensador social.

Las imágenes que se utilizan para montar los collage realizados de esta zona de los baños son escenas de películas porno del momento y de la película “La esclava blanca” realizada por Koolhaas junto con René Daalder.

- La plaza de las artes. Dedicado a la creación en tiempo real, a la difusión y a la exposición de objetos. Constituido por tres grandes edificios: el primero, el museo dedicado al legado del pasado, que contiene elementos de la “baja cultura”, el segundo contiene una exposición permanente de elementos del presente, y el tercero dedicado a la investigación creativa, la escuela.

- La plaza del globo cautivo (No incluye dibujo). Esta plaza está consagrada a la concepción artificial y el nacimiento acelerado de teorías, interpretaciones, construcciones mentales y propuestas, así como a la imposición de todas ellas al mundo.

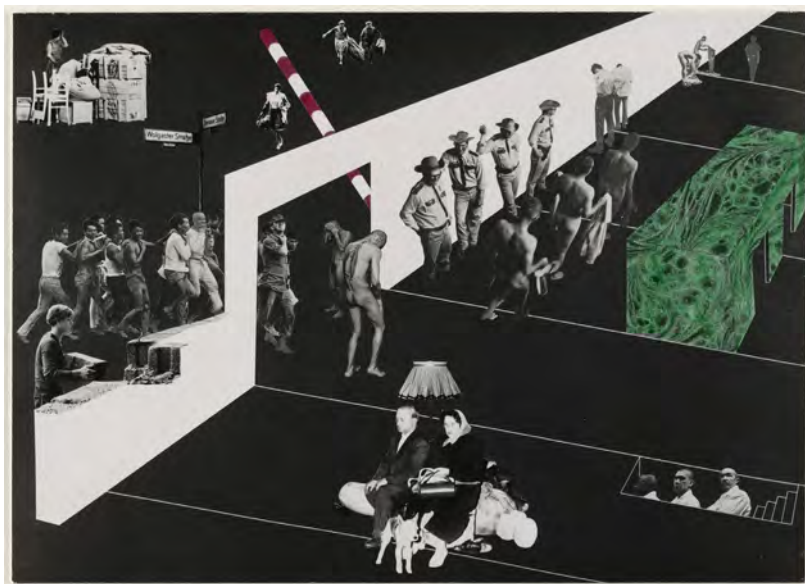
- El parque de los cuatro elementos (aire, desierto, agua, y tierra) (No incluye dibujo). Se divide en cuatro áreas: En el primero de ellos, el aire expelle gases alucinógenos capaces de condicionar el estado espiritual de los habitantes. El desierto contiene un pequeño oasis de palmeras con derecho a espejismos. El agua es una enorme piscina que produce olas gigantes. La tierra está ocupada por una ligera colina familiar.

- Instituto de transacciones biológicas. Encargado de las enfermedades relativas a esta sociedad, emergencias biológicas, físicas y crisis mentales. Se divide en cuatro partes: el hospital, otro pabellón contiene no solo las biografías de las personas que pasaron por la ciudad, sino que contiene la condición futura de los habitantes, la escuela y la universidad.

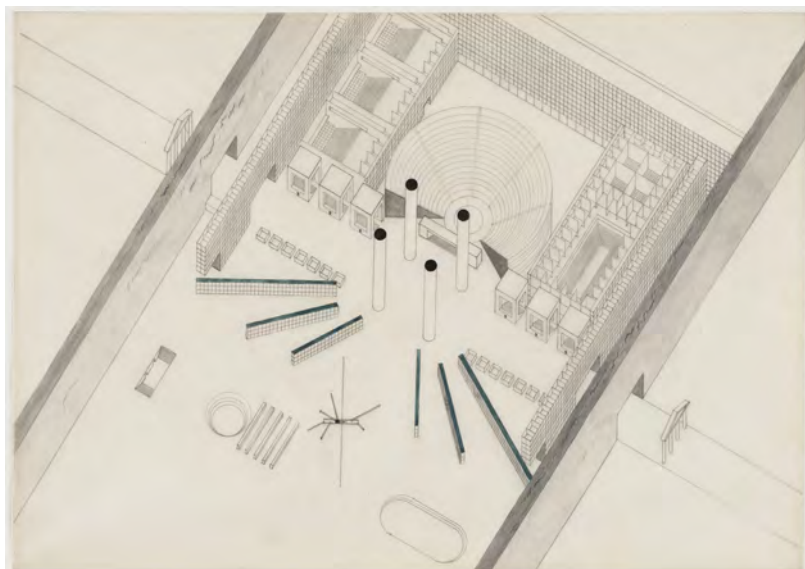
- El parque de la agresión. Área de recreo donde se reconstruyen los conflictos. En “las arenas” se distraen las personas viendo combates entre gladiadores para liberar tensiones.

- Las parcelas. Cada prisionero tiene su pequeña parcela para cultivar. Las casas son construidas con todo lujo de materiales, pequeños palacios para sus habitantes. El tiempo ha sido suprimido. Nada sucede aquí, sin embargo, el aire está lleno de regocijo.

- Zona para el reconocimiento. Donde se le canta a la arquitectura para expresar el agradecimiento.

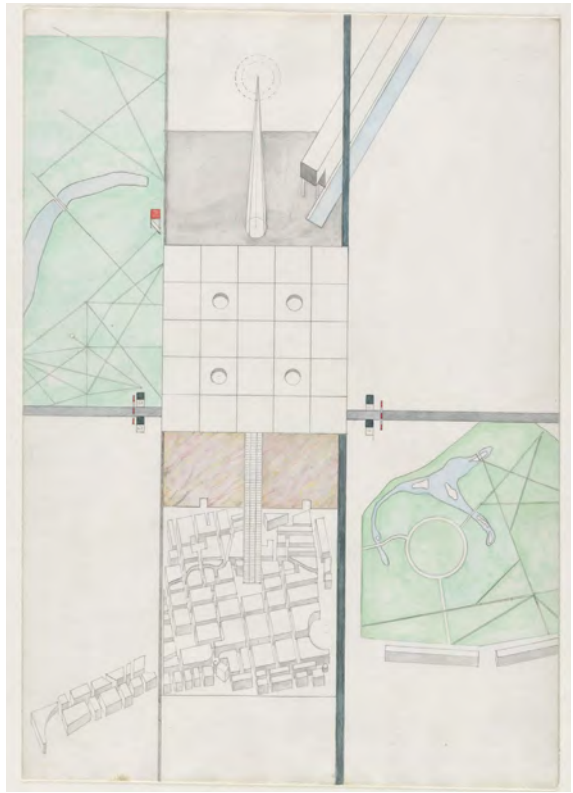


Lamina 5. La recepción. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Lamina 6. La recepción. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



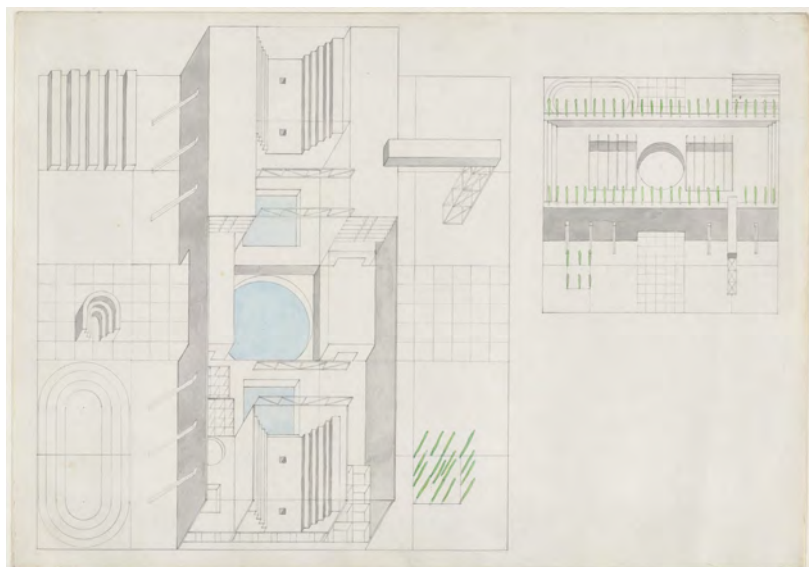


Laminas 7 y 8. La zona vacía (Plaza de las ceremonias). Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis

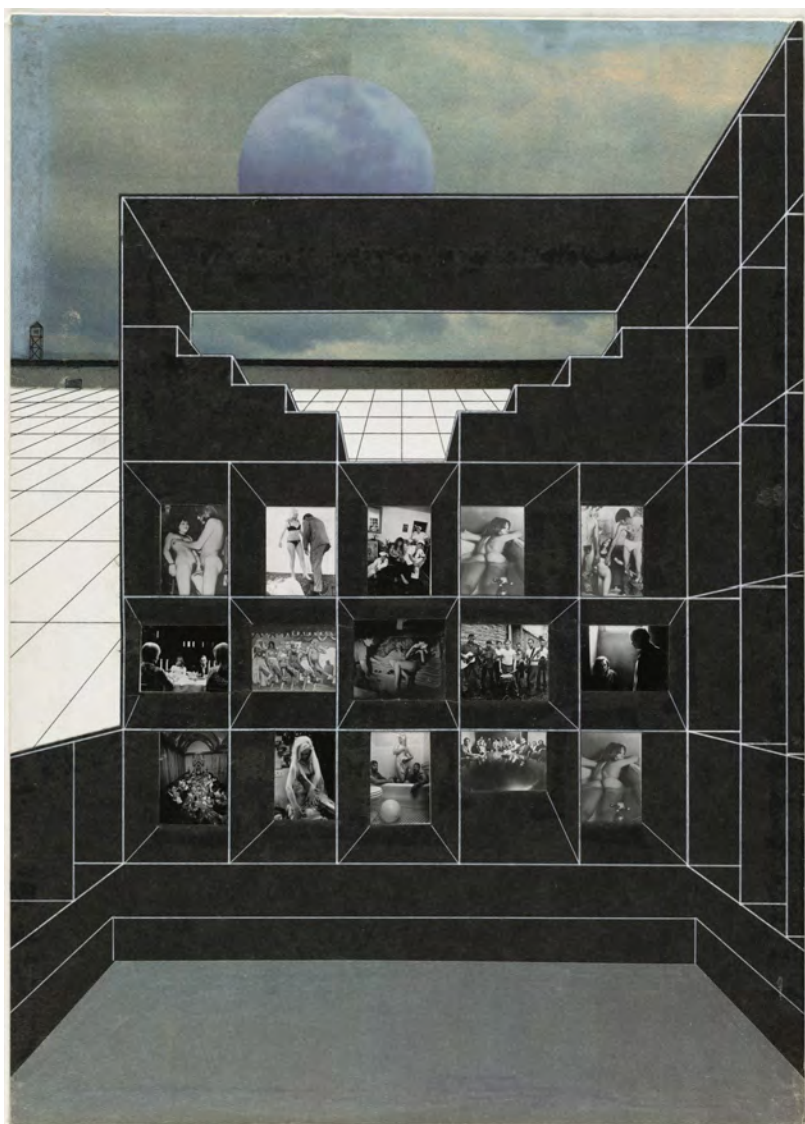




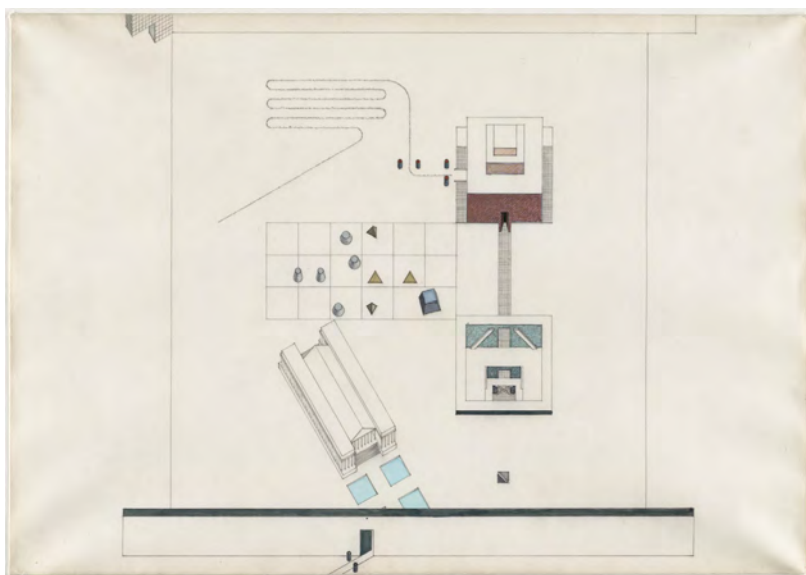
Lamina 9. Condición de frente. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Lamina 11. Los baños. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



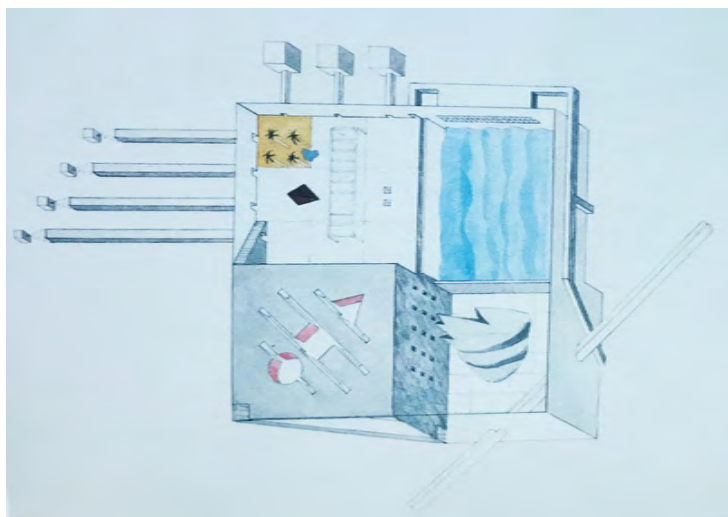
Lamina 10. Los baños. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York.  
Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



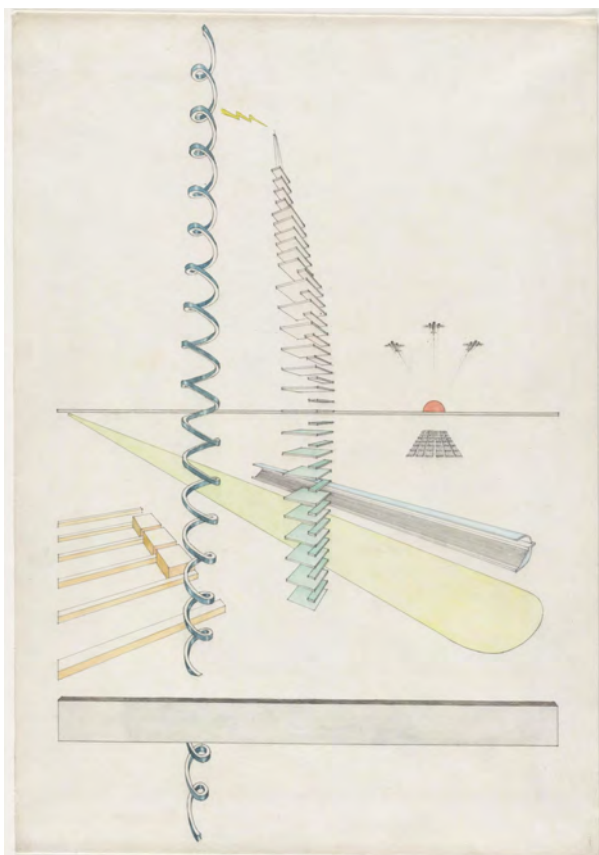
Lamina 12. La plaza de las Artes. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Lamina 13. Instituto de transacciones biológicas. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis

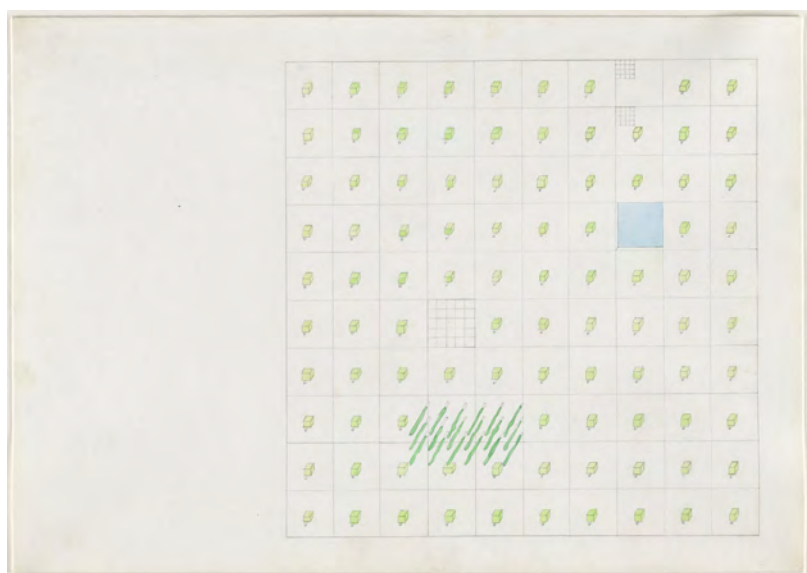


El parque de los cuatro elementos. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1973. No publicado en original.  
Archivo OMA. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Lamina 14. El parque de la agresión. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York.  
Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis





Lamina 15. Las parcelas. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Lamina 16. Las parcelas. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York. Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis





Lamina 17. Las parcelas. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo Moma New York.  
Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Lamina 18. Zona para el reconocimiento. Proyecto Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. 1972. Archivo OMA.  
Rem Koolhaas & Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp & Zoe Zenghelis



Varias ediciones publicadas de *Delirious New York*, incluyendo las dos originales de 1978. Rem Koolhaas. Por Ferran Ventura en Canadian Centre for Architecture, Montreal 2016

### **Libro *Delirious New York*, de Rem Koolhaas**

En esta tesis se han estudiado las dos versiones originales del libro en sus dos idiomas francés e inglés. Ambas ediciones pertenecientes al CCA de Canadá.

Edición original: Koolhaas, Rem: *Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan*. Academy Editions. London. 1978.

Koolhaas, Rem: *Delirious New York*, New York, The Monacelli Press, 1994 (2ª Edición).

Edición en castellano usada para las traducciones de los textos: *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004. Traducción de Jorge Sainz.

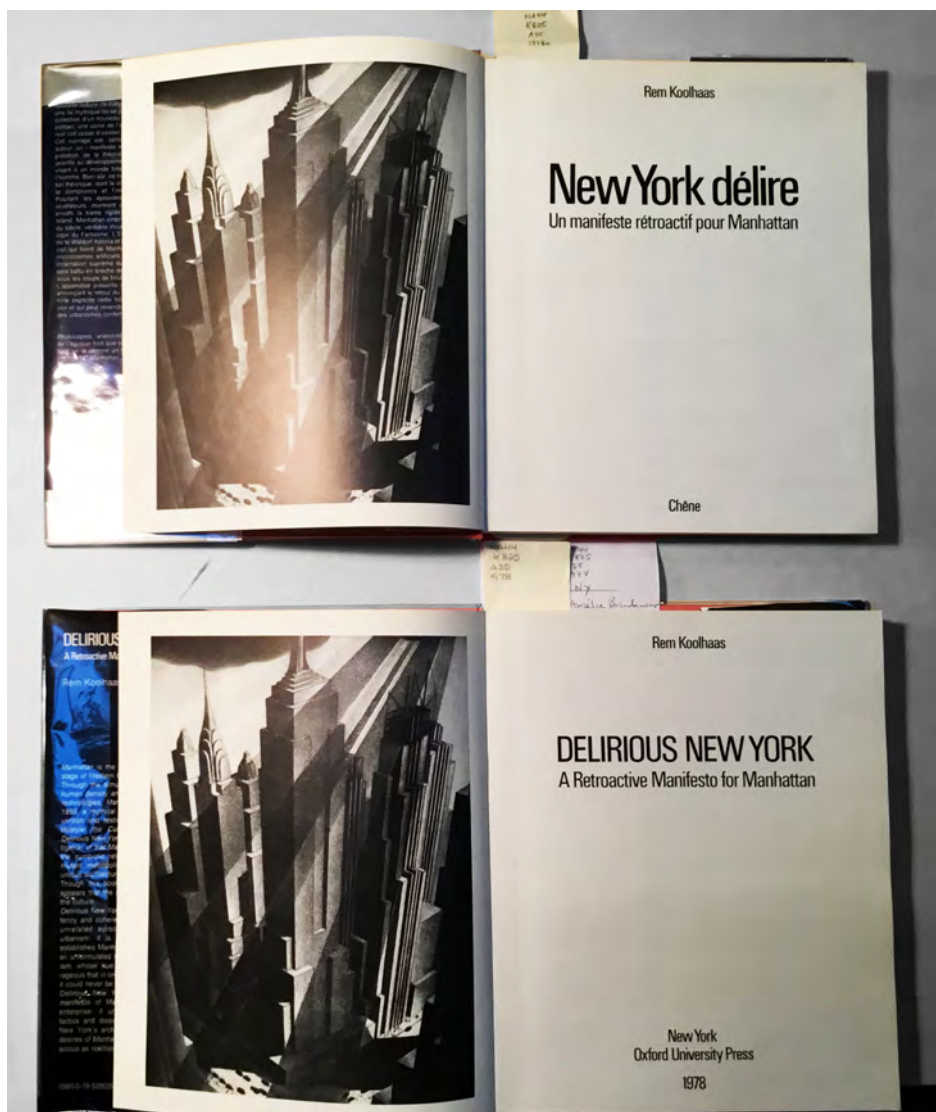
Su primera edición se realiza en dos idiomas por dos editoriales distintas.

En inglés por Oxford University Press y Academy Editions, London; y en francés por Editions du Chêne.

Formato: 30 x 24 cm

264 páginas

ISBN: 0-19-520035-7 (inglés). ISBN: 2 85108 173 X (francés).



Inicio de las dos versiones originalmente publicadas de Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas

Ambas ediciones son prácticamente calcadas, salvo algunos cambios en la portada y de maquetación de textos. Las imágenes permanecen en el mismo lugar de maquetación. El texto está redactado originalmente en inglés y en la versión francesa traducido por Catherine Collet. El tamaño del libro es idéntico en dimensiones y páginas. Veamos las variaciones entre ambas ediciones:

- La imagen de la cubierta es igual, lo único que cambia es la tipografía utilizada para el título y el color del mismo. En la versión inglesa se escribe todo en mayúscula y en color blanco sobre fondo negro, el nombre del autor aparece centrado. La marca de la editorial exclusivamente se reserva para el lomo, respetando la imagen de la cubierta. Y en la versión francesa se escribe en minúscula y con un tono rosáceo sobre fondo azul, el nombre del autor aparece justificado a la derecha. La marca de la editorial se coloca abajo a la derecha.

- Los agradecimientos en la versión inglesa aparecen al final (última página). En la francesa al principio (página 4).

- La imagen de la chica lavabo es más grande en la versión francesa. Parece que no tiene importancia y está disimulado con lo que parece un problema de espacio en la maquetación. Pero es un detalle que no pasa desapercibido ya que en la edición francesa aparece a página completa y en el borde exterior, mientras que en la edición inglesa se relega a un segundo plano, colocándola hacía el interior del libro, pegada al lomo, y reduciéndola considerablemente de tamaño.

Hasta aquí no habíamos visto aparecer ninguna mujer en el libro, a pesar que Koolhaas defiende que es un libro de cuerpos. Todo lo que aparece son hombres dirigentes o arquitectos reunidos tomando decisiones. (Véase capítulo “La nueva era es femenina” de esta tesis.

- Esto mismo vuelve a suceder en el cierre del siguiente capítulo con la imagen de los boxeadores comiendo ostras desnudos. *Una máquina para solteros metropolitanos*.

- Hay un detalle que no pasa desapercibido y es la reproducción por dos veces del diagrama del funcionamiento interno del método paranoico crítico de Dalí (Koolhaas, 1978: 236 y 248). Esto reafirma la creencia de Koolhaas y la evidencia de dicho método. En su primera aparición de nuevo vuelven aparecer una imagen con un grupo de mujeres. En este caso se trata de un grupo de pacientes siguiendo una terapia de refuerzo, durante una fiesta en el hospital. (Véase el video de la conferencia de Koolhaas en la AA School de 1976 sobre el método paranoico crítico de Dalí).

- En la página 220 hay un recuadro que corresponde a una imagen que no aparece. Se trata de la llegada de Le Corbusier a New York.

- La siguiente mujer que aparecerá en el texto es ya en las conclusiones. Se trata del hotel esfinge.

Cabe resaltar que el libro se cierra (nos referimos al cierre del libro excluyendo el apéndice donde se incluyen los proyectos de OMA) con la imagen de las torres de Wallace K. Harrison X, Y, Z en el complejo del Rockefeller Center.



"An instant classic of the sort that will be read and discussed for years to come." — *The Soho Weekly News*

# DELIRIOUS NEW YORK

## Rem Koolhaas

"Oblivious to natives bemoaning the squalor, ugliness, violence, pollution, and general rottenness of the city, Koolhaas has opened our eyes to a panoply of absolutely staggering dimension, form, color, and vivid imagination. He has a wonderful sense of humor and a most perceptive eye."

— *Peter Blake, New York Magazine*

"Both pop polemic and serious architectural history."

— *Newsweek*

"Its historical research and the illustrations chosen to accompany it are absolutely first rate."

— *The New York Times Book Review*

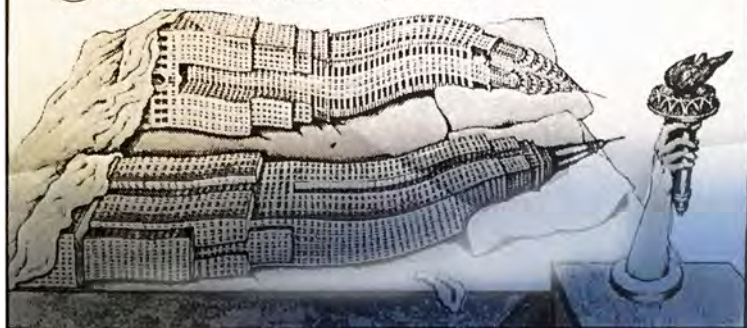
"Baffling, delicious....great photos and zany paintings....I love it." — *Eliot Fremont-Smith, Village Voice*

With 400 illustrations, 50 in full color. \$35.00



**OXFORD UNIVERSITY PRESS**

200 Madison Avenue, New York, N.Y. 10016



Publicidad del libro *Delirious New York*, en el periódico *The Soho Weekly News* 1979

Es importante apreciar este detalle ya que muestra continuidad con la segunda edición del libro. Donde se usará esta imagen de cierre para inaugurar el libro e incluirla en su portada.

Como ya se ha comentado en el texto, la primera imagen que se planteó para la cubierta de la primera edición es la fotografía del Pabellón de la Ciudad de la Luz, de la empresa Consolidated Edison para la Feria Mundial de New York de 1939, obra del arquitecto Wallace K. Harrison, desestimada a recomendación del editor cuando presencié los cuadros de Madelon Vriesendorp sobre New York. Aquí se decidiría usar la imagen de *Flagrant Delit* para la cubierta final del libro. En la segunda edición se usaría la imagen de los edificios X, Y, Z, consiguiendo finalmente colocar a Wallace K. Harrison en portada del libro.

Respecto a la segunda edición (publicada por The Monacelli Press y traducida a varios idiomas, se han eliminado gran cantidad de imágenes y se han incluido otras. Respecto al texto no se han producido variaciones considerables.

Una de las más importantes eliminadas es la imagen del Madison Square Garden.

Otra es la eliminación de *El ángelus arquitectónico de Millet*, y por el contrario se mantiene *Meditación sobre el arpa*, una de las imágenes clave para entender las relaciones entre tres., donde la pareja del ángelus está enfrentada al vástago acusatorio de sus escandalosas relaciones (Koolhaas, 1978: 242).

La imágenes incluidas en el apéndice, producidas por OMA pierden tamaño y fuerza en la segunda edición.

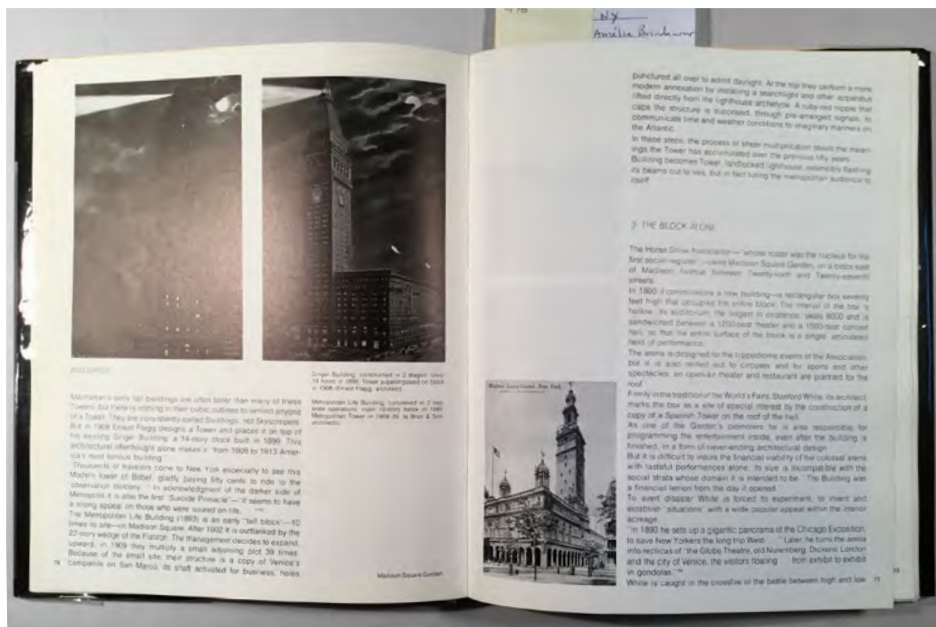


Imagen del Segundo Madison Square Garden publicada en versión original de Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas

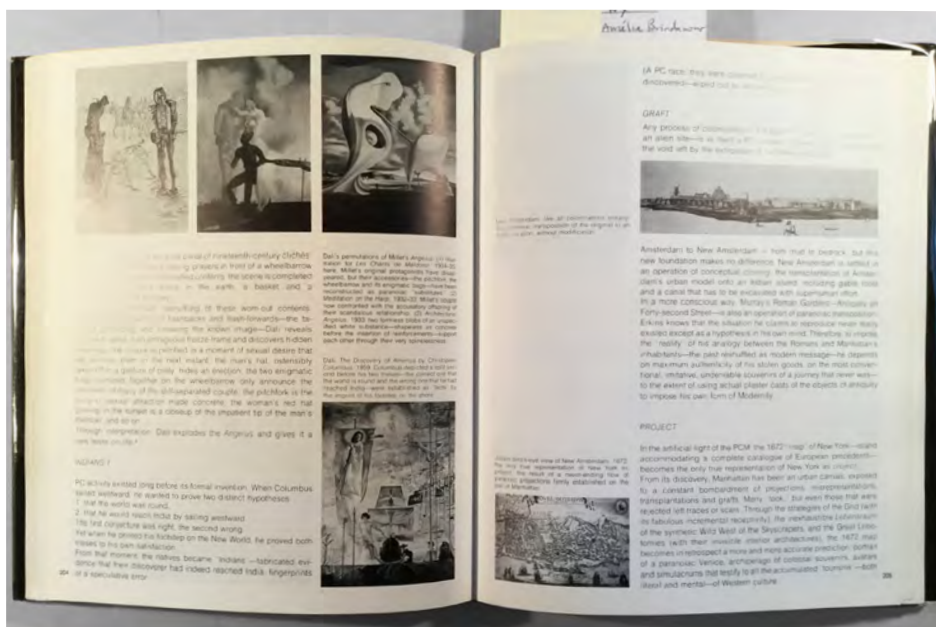
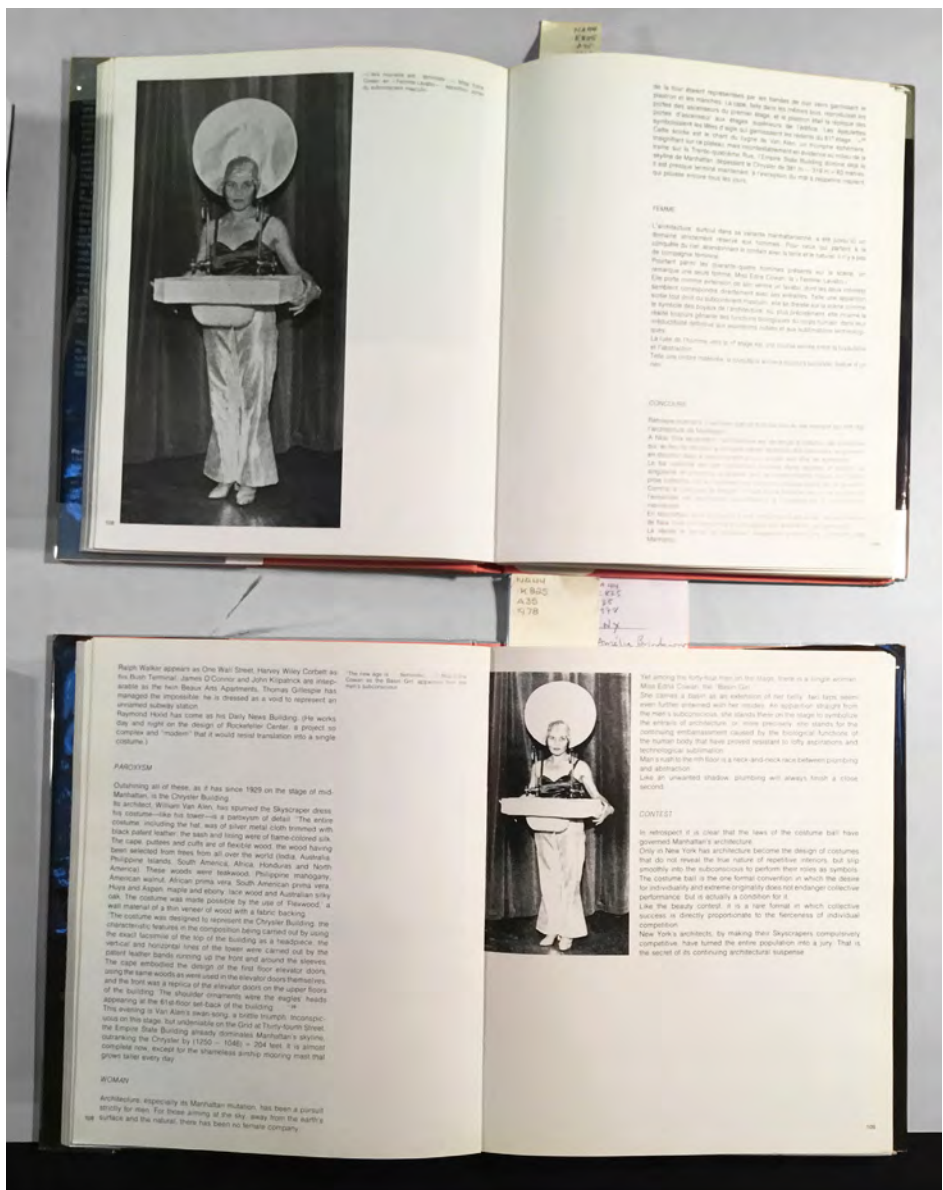


Imagen del Ángel Arquitectónico de Millet publicada en versión original de Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas



La chica lavabo en las dos versiones originalmente publicadas de Delirious New York. 1978. Rem Koolhaas





Primera imagen prevista para cubierta de la primera edición. Publicada en versión original de *Delirious New York*. 1978. Rem Koolhaas



Imagen usada para cubierta de la segunda edición. Publicada en versión original de *Delirious New York*. 1978. Rem Koolhaas



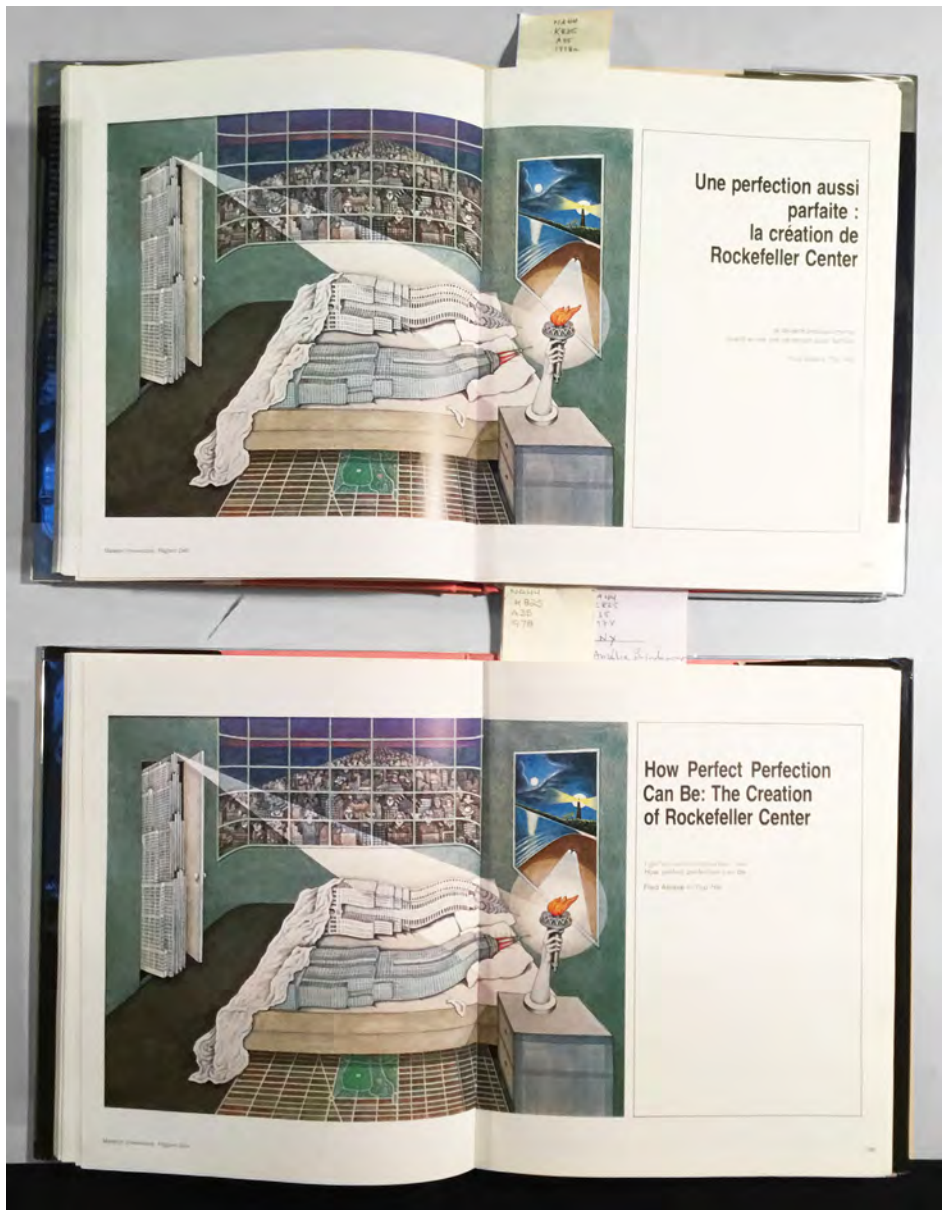


Imagen usada para cubierta de la primera edición. *Flagrant Delit* en las dos versiones originales de *Delirious New York*, 1978. Rem Koolhaas

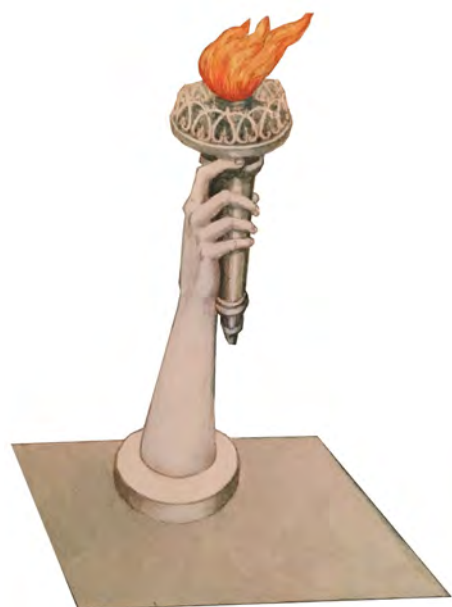
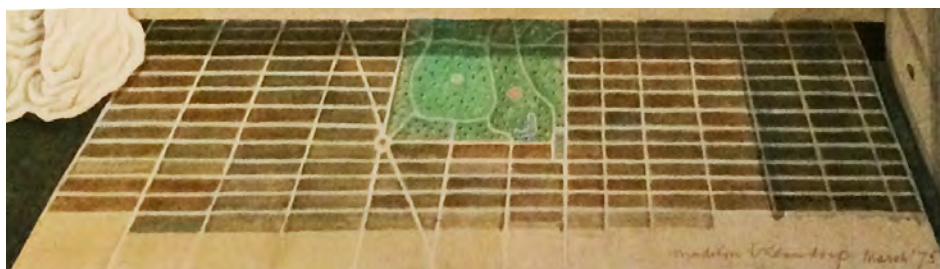


Madelon Vriesendorp. *Flagrant Delit*. Marzo 1975. Collection Centre Canadien d'Architecture.

### **Cuadro Flagrant Delit**

Cuadro principal objeto de esta tesis que se pudo estudiar con detenimiento en el Canadian Centre for Architecture en Montreal. Se muestran a continuación los distintos detalles ampliados de todos los elementos que componen el cuadro de Madelon Vriesendorp dibujado en 1975. Cuadro que ocupa la portada del libro *Delirious New York*.

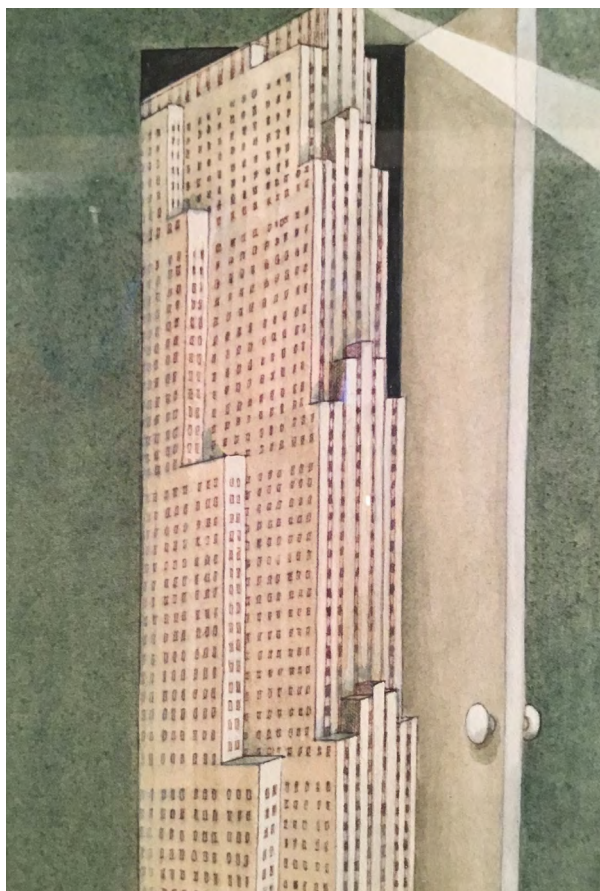
El gran manhattan expectante que abre sus ojos para apreciar el acontecimiento. Se pueden identificar los rostros de los personajes que se han reencarnado en edificios; La gran alfombra manhattaniana; La lámpara antorcha de la libertad; El preservativo zepelín; Y el cuadro recomposición de postales sobre Miami.











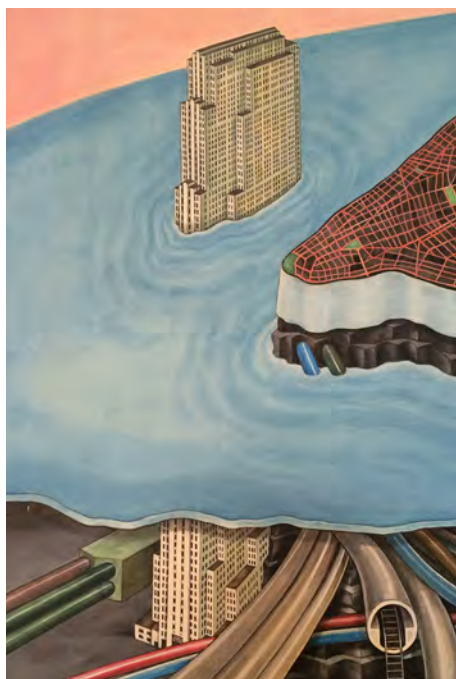




Cuadro Freud Unlimited. 1976. Collection Centre Canadien d'Architecture. Madelon Vriesendorp

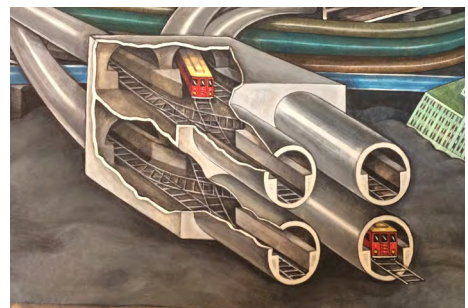
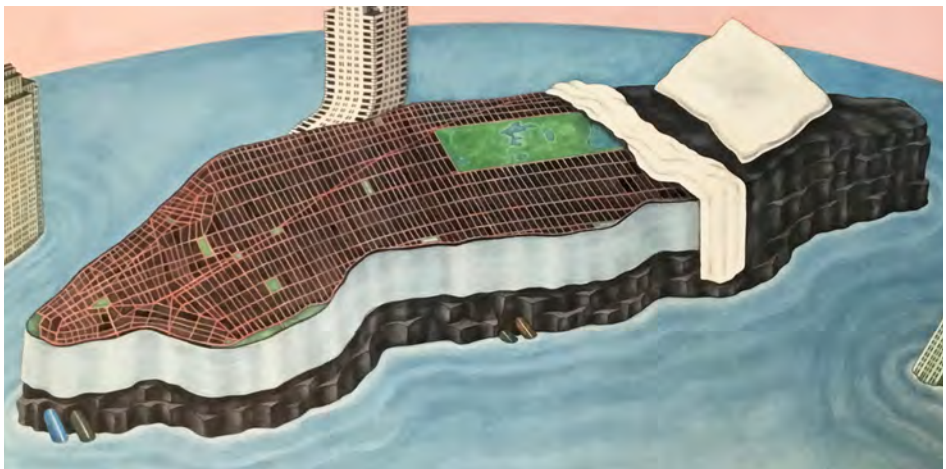
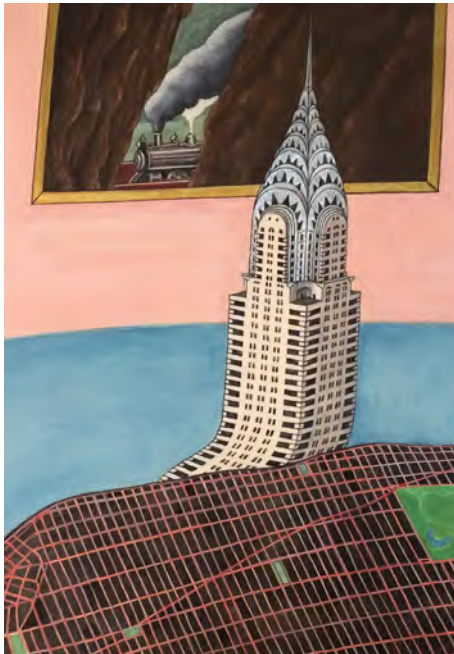
### **Cuadro Freud Unlimited**

Uno de los cuadros que se pudo estudiar con detenimiento en el Canadian Centre for Architecture en Montreal. Se muestran a continuación los distintos detalles ampliados de todos los elementos que componen el cuadro de Madelon Vriesendorp dibujado en 1975.



Serie de cuadros y elementos extraídos de *Après l'amour*, *Flagrant Délit* y *Freud Unlimited*. Madelon Vriesendorp







Varias ediciones publicadas de El mito trágico de "El ángelus de Millet, incluyendo la original de 1963. Salvador Dalí. Por Ferran Ventura en Centro de Estudios Dalinianos, Figueres 2014

### **Libro El mito trágico de “El ángelus” de Millet, de Salvador Dalí**

En esta tesis se han estudiado varias versiones del texto, entre ellas la versión original del libro publicada en francés. Una edición consultada en el Centro de Estudios Dalinianos en Figueres (Gerona).

Edición original: SALVADOR DALÍ LIBRO LE MYTHE TRAGIQUE DE L'ANGÉLUS DE MILLET, 1963

Jean-Jacques Pauvert, Francia, 1963. 1ª edición

Tapas duras forradas de tela en color crema, estilo archivador con apertura de lazo de tela con hebilla metálica de sujeción.

Texto en francés

Formato: 27,5 x 22 cm

110 páginas

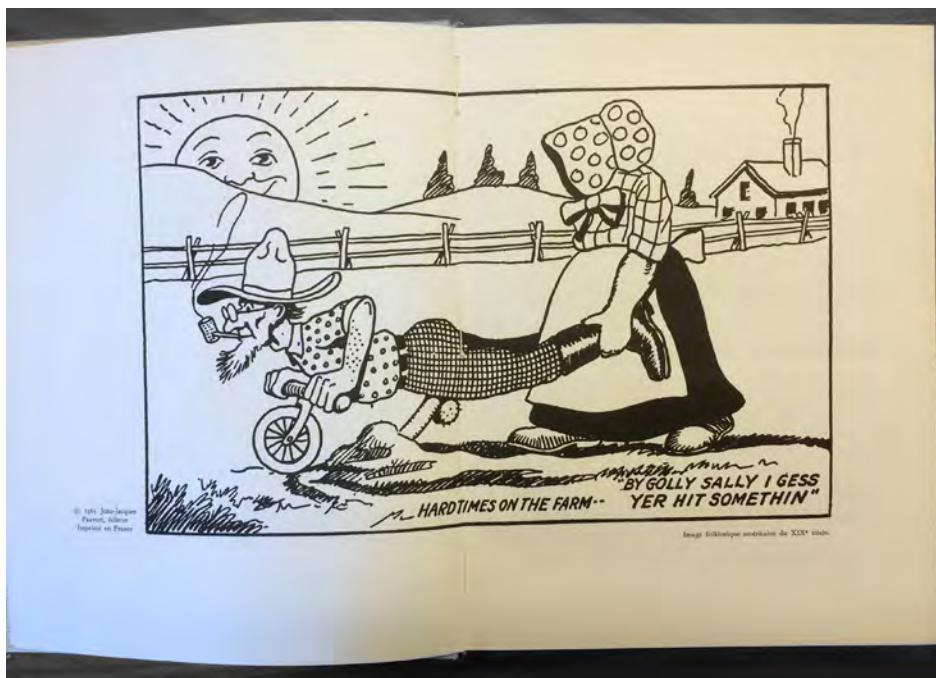
ISBN: No dispone de ISBN.

Edición en castellano usada para las traducciones de los textos: El mito trágico de “El ángelus” de Millet, Barcelona, Tusquets editores colección Esenciales (inicialmente publicado en colección Marginales, 1978), 2004.

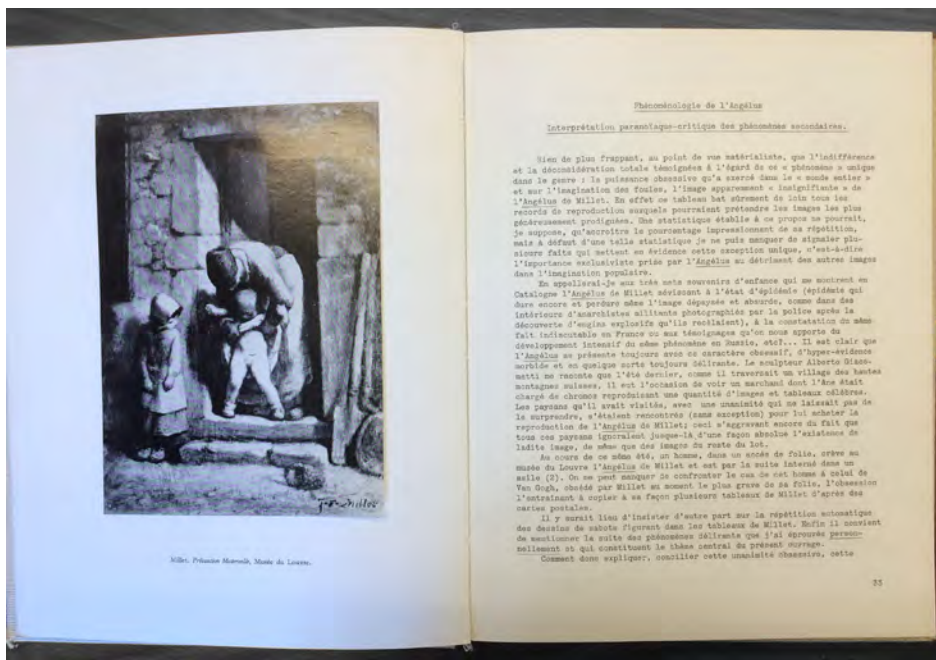
ISBN: 84-8310-934-4

Veamos un análisis de la composición del libro en su texto e imágenes. Realizaremos una comparación entre la edición original de 1963 y la versión más comercial de 2004 citada anteriormente. Esta última versión responde a la gran mayoría de versiones realizadas en distintos idiomas, por tanto, podemos considerarla como base de trabajo.

En la primera edición del libro se incluye el texto tal cual se había escrito en el manuscrito original perdido en su partida de Arcachon. Como Dalí recuerda en el Prólogo de la edición, *sin cambiar ni una coma* (Dalí, 1963: 13). Esto se mantiene intacto en la edición de la versión española, incluyendo solamente una Nota a la edición española por parte



Páginas 4 y 5 del libro original, Le mythe tragique de l'angelus de Millet, Salvador Dalí 1963



Precaution maternelle, Millet. Páginas 32 y 33 del libro original, Le mythe tragique de l'angelus de Millet, Salvador Dalí 1963



de Oscar Tusquets, y algunas correcciones a modo de notas por Dalí. El único cambio que altera el documento original, respecto al texto, es la traslación del índice al inicio del texto (en el original se encuentra situado en la parte final).

Los cambios significativos en ambas ediciones vienen producidos en cuanto a la aportación de imágenes. En el documento original se incluyen un total de 37 imágenes, en el caso de la edición de Tusquets se incluyen un total de 70 imágenes. Documentación que desde la primera edición, Salvador Dalí se dedicó a recopilar para completar su disertación.

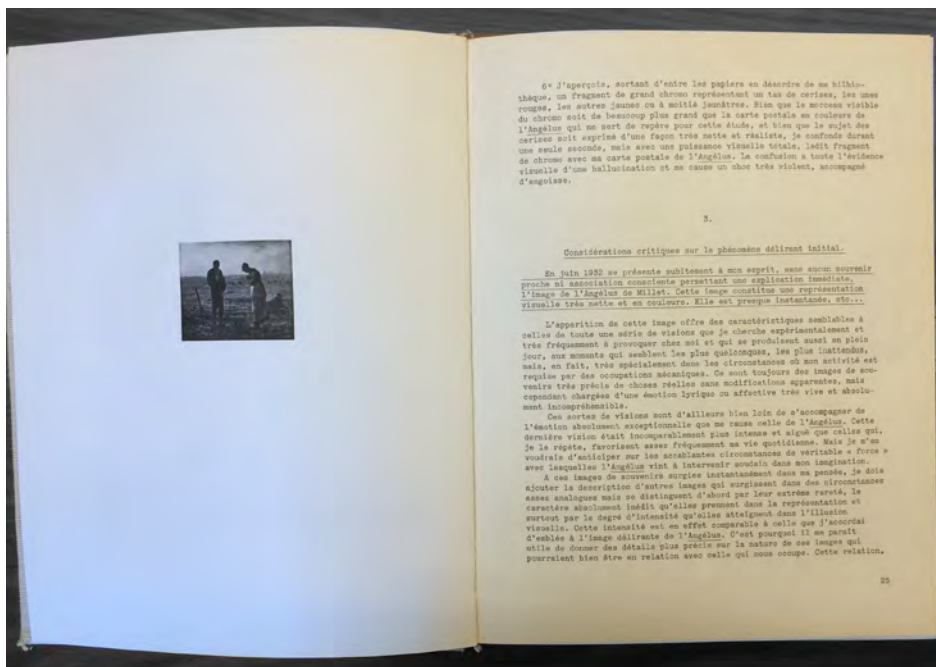
En la edición original las 37 imágenes aparecen a tamaño de página completa en su mayoría. Hay una imagen que distorsiona esta ubicación de imágenes a una página y es la que inaugura el libro. Situada en las páginas 4 y 5 se encuentra la ilustración folklórica estadounidense del siglo XIX, donde se apreciaba a esa madre usando al marido para labrar la tierra-madre. Esta ilustración ocupa dos páginas completas gravitando gran parte del libro sobre ella (ya se ha visto a lo largo del texto la importancia de esta imagen). En el caso de la edición de Tusquets la única imagen que ocupa dos páginas es el cuadro de *El ángelus* de Millet. Hay otro detalle sobre las imágenes que destaca en el libro, se trata de una imagen que se repite dos veces. Es otro cuadro de Millet, denominado *Précaution maternelle*, donde aparece una madre cuidando de sus dos hijos al bajar por las escalones de la casa. La primera de ellas aparece en la página inicial del capítulo llamado Fenomenología de *El ángelus*. La segunda ilustra el apartado donde Dalí expone como la mantis devora a su macho. En este mismo capítulo existe la única ausencia de las imágenes publicadas en el original, se trata de una imagen de una mantis devorando a su amado. Imagen que se ha eliminado en el resto de versiones del libro.

Otro detalle de la edición original que llama la atención es la no aparición del cuadro de *El ángelus* de Millet a tamaño de página completa, cosa que sí sucederá en la edición de Tusquets. La presencia del cuadro en la edición original se manifiesta con repetición continuada de una reproducción a pequeña escala en todas las páginas que no tienen contenido en el libro. El cuadro se repite un total de 14 veces.

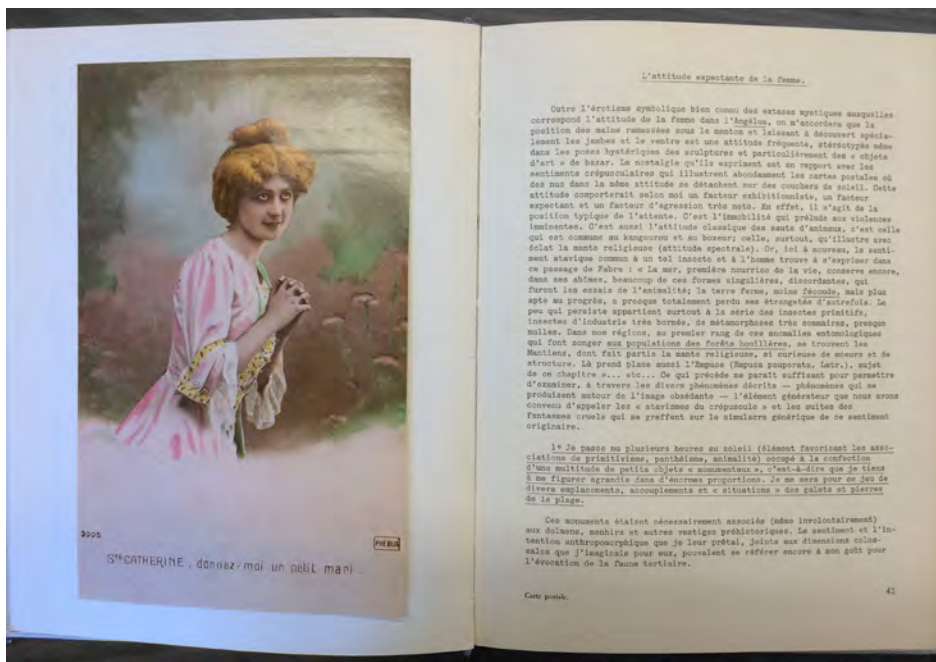
Solo 3 imágenes aparecen en color en el libro original. En el resto de ediciones todos aparecen en blanco y negro. Todas las imágenes de la edición original están impresas sobre papel fotográfico y adheridas al libro con adhesivo.

A lo largo del documento se producen varias alteraciones en la colocación de las imágenes entre la versión original y la edición de Tusquets. Variaciones producidas por la incorporación de nuevas imágenes por Dalí. Son cambios no significativos, salvo la última imagen del libro original, donde aparece Dalí subido sobre una mesa con una erección incipiente al hacerse fotografiar imitando *El ángelus*. Esta imagen pasa a la primera página del libro en la edición de Tusquets acompañando al prólogo.

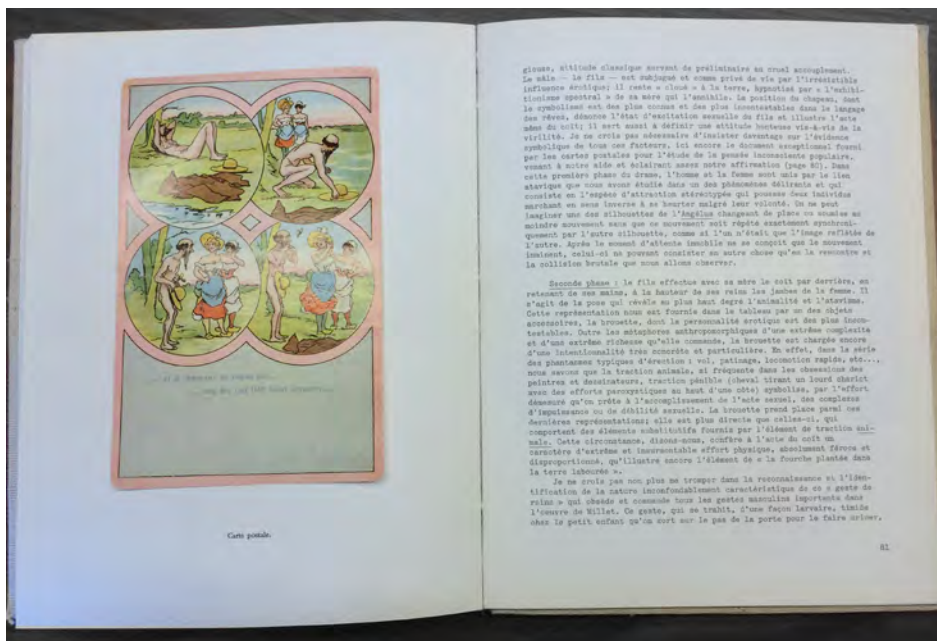




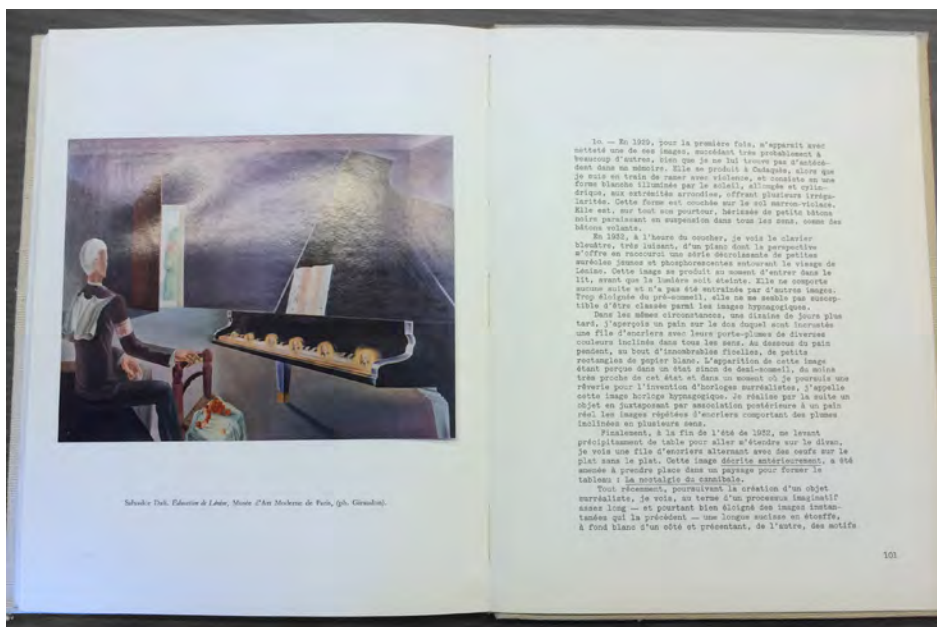
Reproducción del cuadro de El ángelus de Millet en el libro original, Le mythe tragique de l'angelus de Millet, Salvador Dali 1963



Páginas 40 y 41 del libro original con imágenes en color, Le mythe tragique de l'angelus de Millet, Salvador Dali 1963



Páginas 80 y 81 del libro original con imágenes en color, Le mythe tragique de l'angelus de Millet, Salvador Dalí 1963



Páginas 100 y 101 del libro original con imágenes en color, Le mythe tragique de l'angelus de Millet, Salvador Dalí 1963

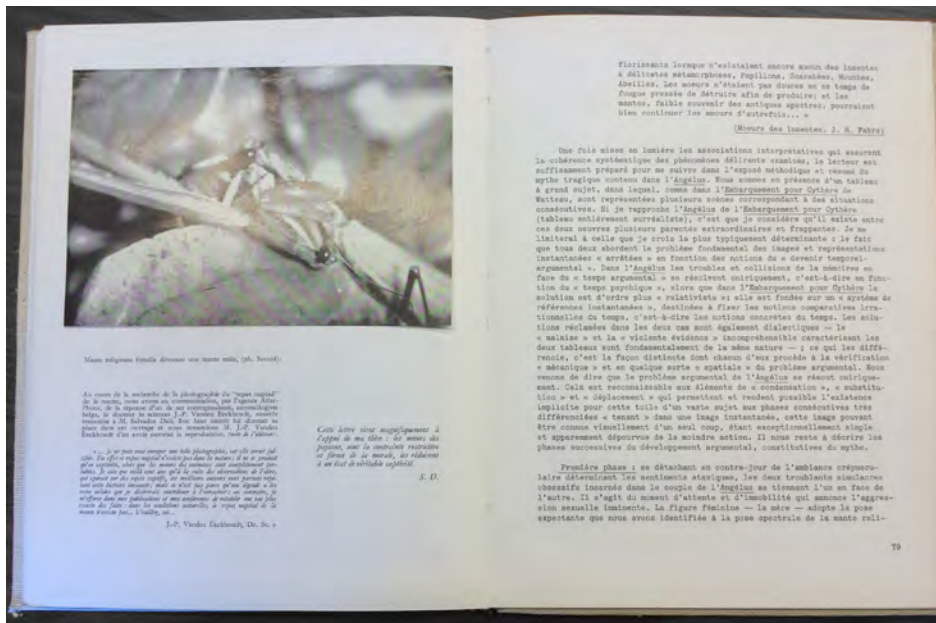
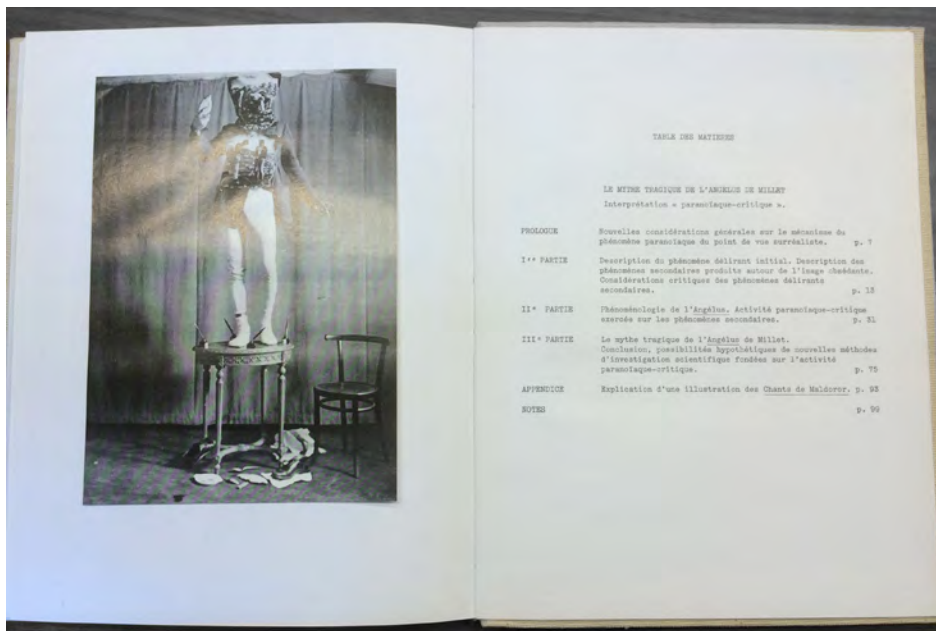
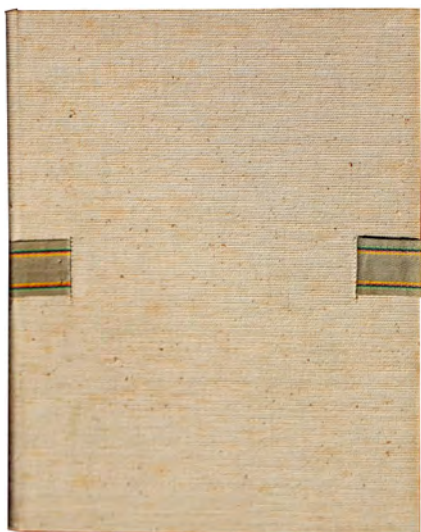
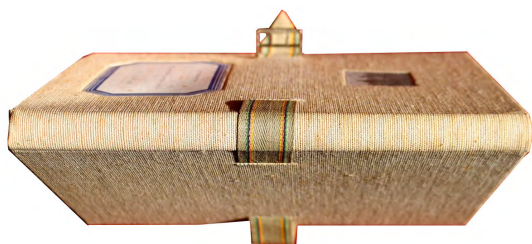


Imagen eliminada en la edición de Tusquets. Página 78 del libro original, Le mythe tragique de l'angelus de Millet, Salvador Dalí 1963

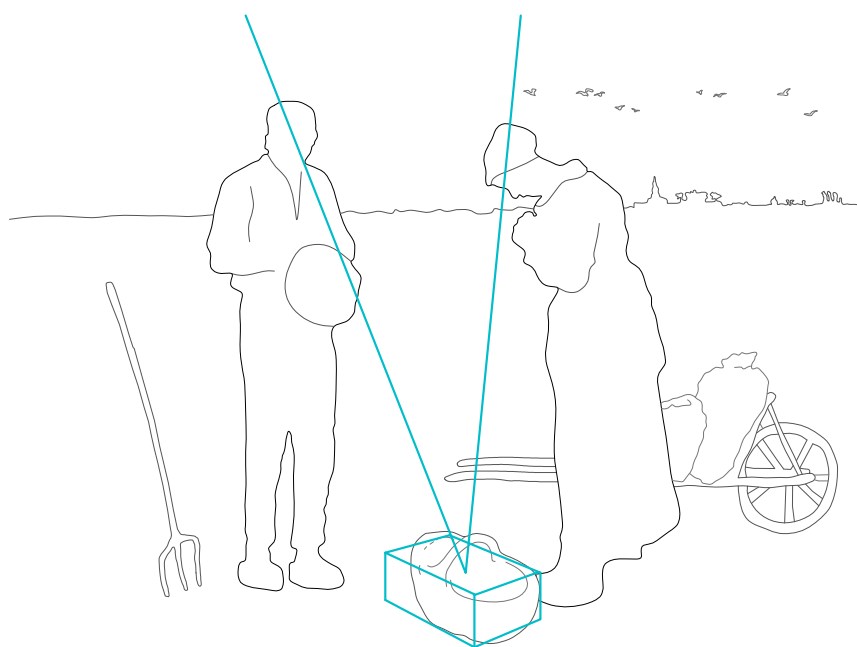


Páginas 106 y 107 del final del libro original, Le mythe tragique de l'angelus de Millet, Salvador Dalí 1963



Cubierta original del libro *Le mythe tragique de l'ange de Millet*, Salvador Dalí 1963





Aparición del ataúd del hijo según Salvador Dalí bajo el cuadro de "El ángelus" de Millet. Ferran Ventura, 2017

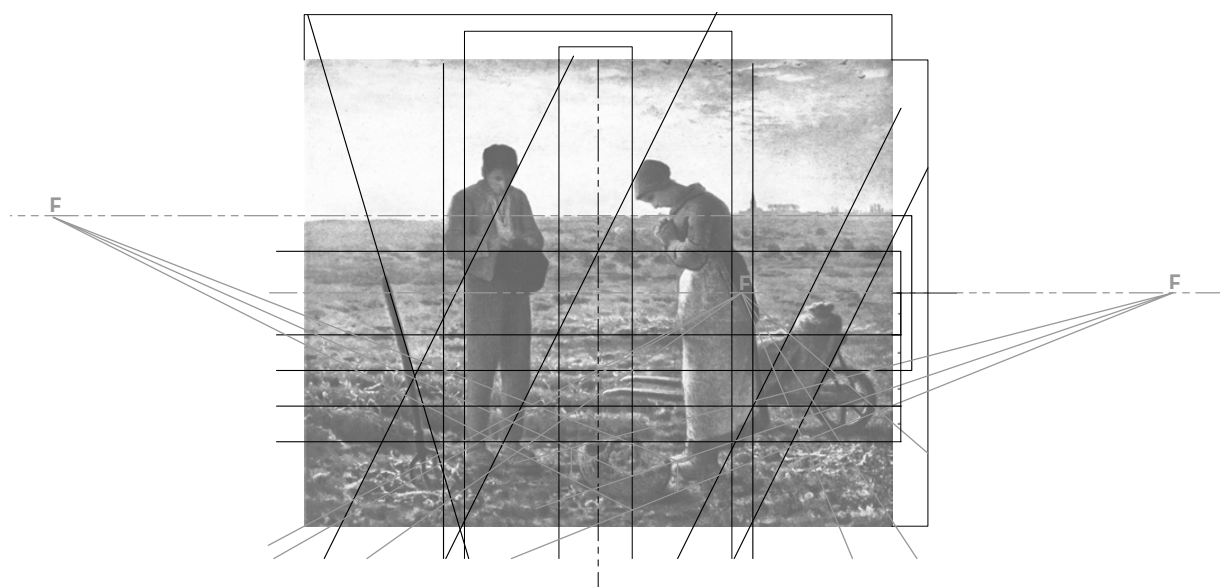


### **Cuadro El ángelus de Millet**

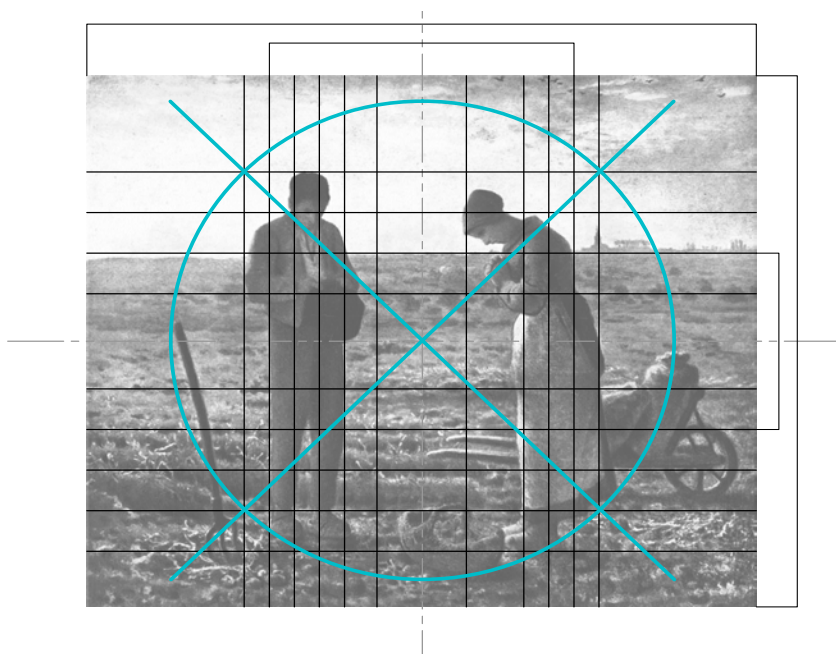
Estudio personal del cuadro de Millet donde se desgrana la geometría oculta de relaciones entre los objetos, los campesinos y el contenido latente que se encuentra en el cuadro. Relaciones vinculadas con el análisis que realizó Salvador Dalí para desvelar el pentimento de Millet escondiendo la tumba del hijo fallecido de la pareja de campesinos.



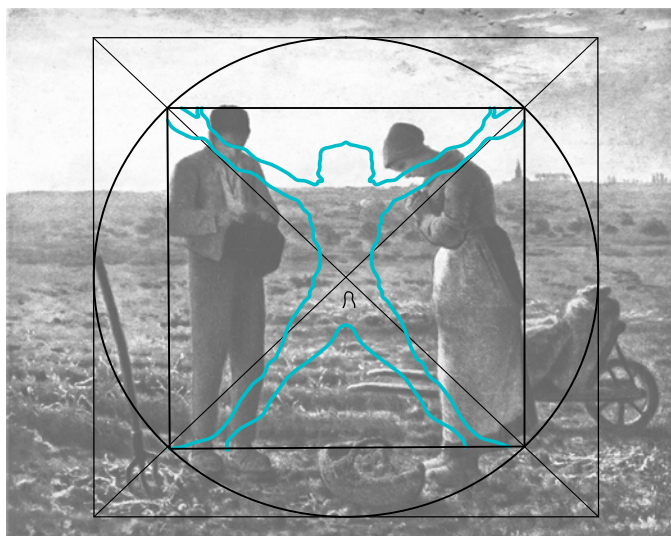
Cuadro El ángelus de Jean Francois Millet. 1857-1859. Museo del Louvre, París. Identificación de los personajes. Ferran Ventura, 2017



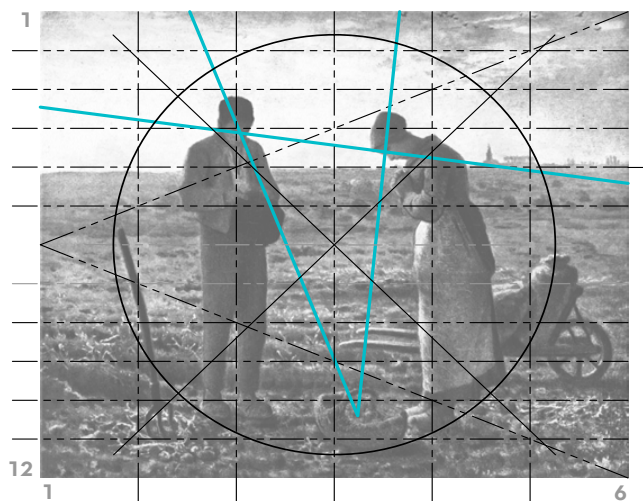
Identificación de relaciones entre los objetos de El ángelus. Ferran Ventura, 2017



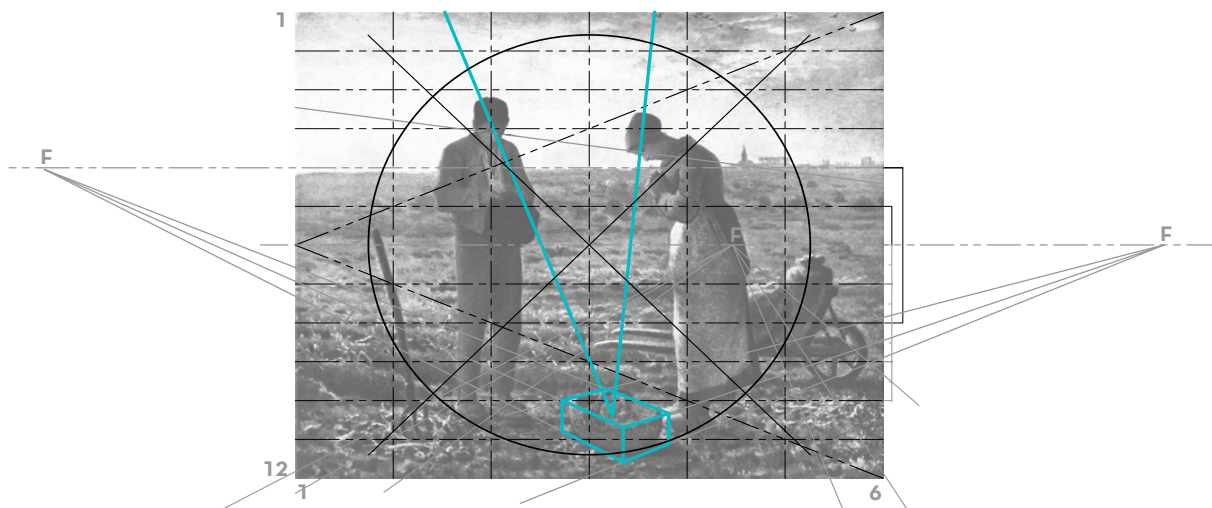
Relaciones proporcionales entre de los dos campesinos de El ángelus. Ferran Ventura, 2017



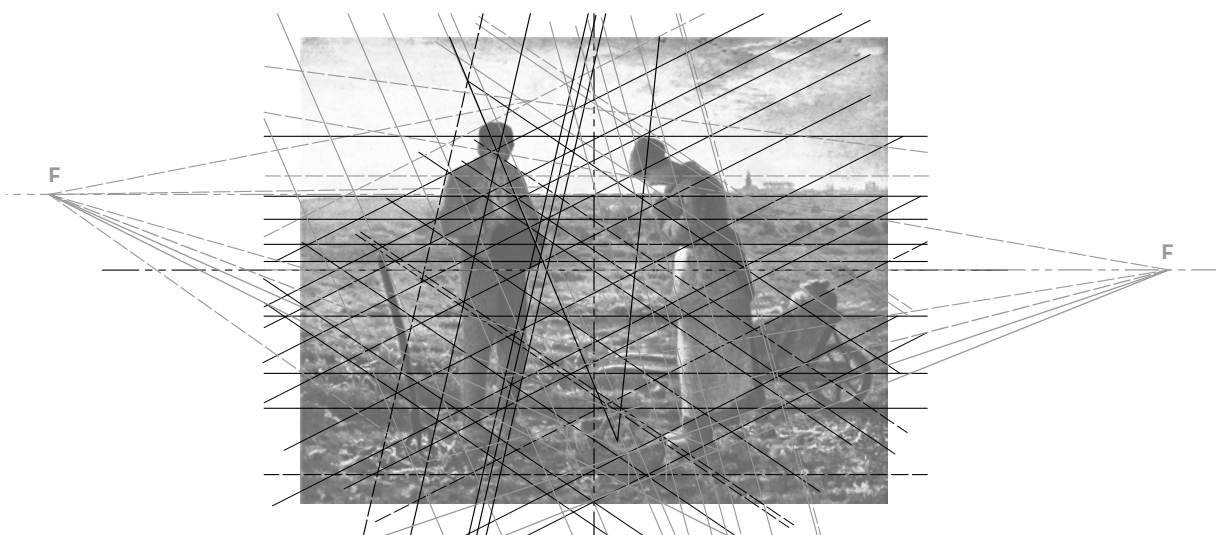
El Vitruvio de Cesariano de 1521 inscrito dentro del cuadro El ángelus, uniendo a los dos campesinos. Ferran Ventura, 2017



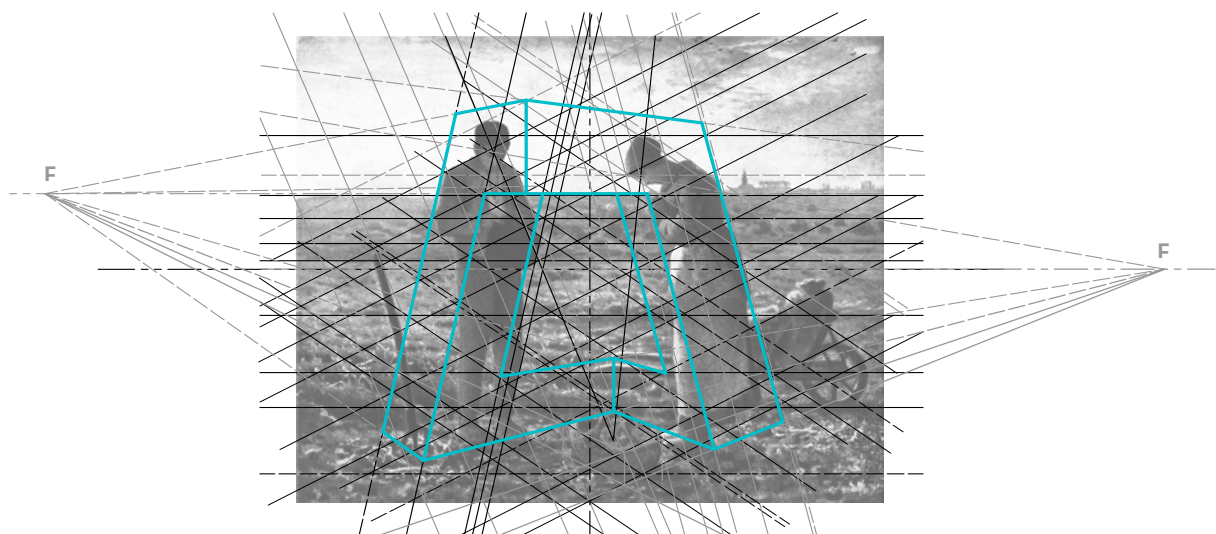
Conexión de miradas entre los dos campesinos de El ángelus. Ferran Ventura, 2017



Identificación de relaciones entre los dos campesinos de El ángelus. Ferran Ventura, 2017



Identificación de relaciones entre los dos campesinos de El ángelus. Ferran Ventura, 2017



Aparición de la silueta del CCTV tras la unión de los dos campesinos de El ángelus. Ferran Ventura, 2017



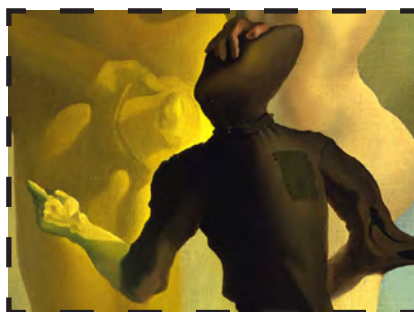
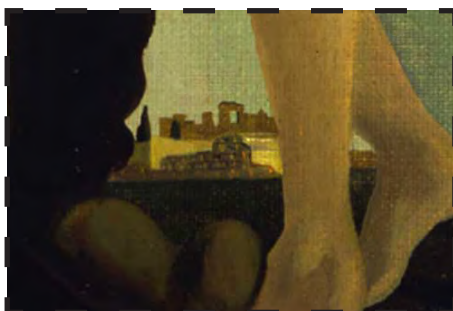


Cuadro de El ángel de Millet reproducido en la portada del libro original El mito trágico de "El ángelus" de Millet de 1963. Salvador Dalí.

### **Análisis de aparición de los campesinos de El ángelus en la obra de Salvador Dalí**

Las figuras de los dos campesinos empezaran a poblar los cuadros de Salvador Dalí. Su primera aparición data de 1929 en el cuadro *Monumento imperial a la mujer-niña*. A partir de aquí se repetirá en diversas ocasiones, recogemos aquí las más significativas para el desarrollo y comprensión de nuestra tesis.

A continuación se recogen los cuadros, y en los casos necesarios se hacen acercamientos a los detalles pertinentes remarcados por un marco de líneas discontinuas.



Meditación sobre el arpa 1932-34. Salvador Dalí



Reminiscencia arqueológica del Ángel. 1933-35. Salvador Dalí





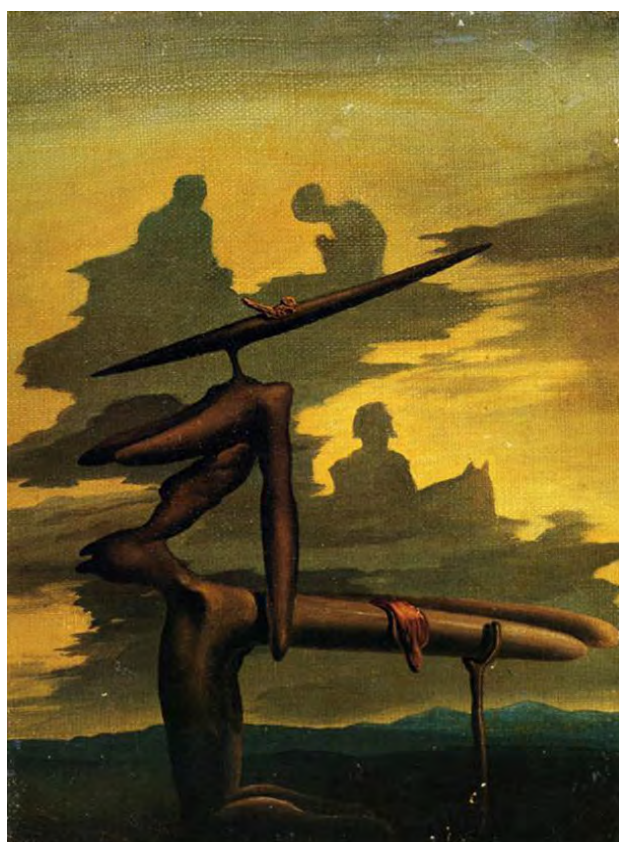
Monumento imperial a la mujer-niña. 1929. Salvador Dalí







Esfinge de azúcar. 1933. Salvador Dalí



El espectro de El ángelus. Salvador Dalí. 1934

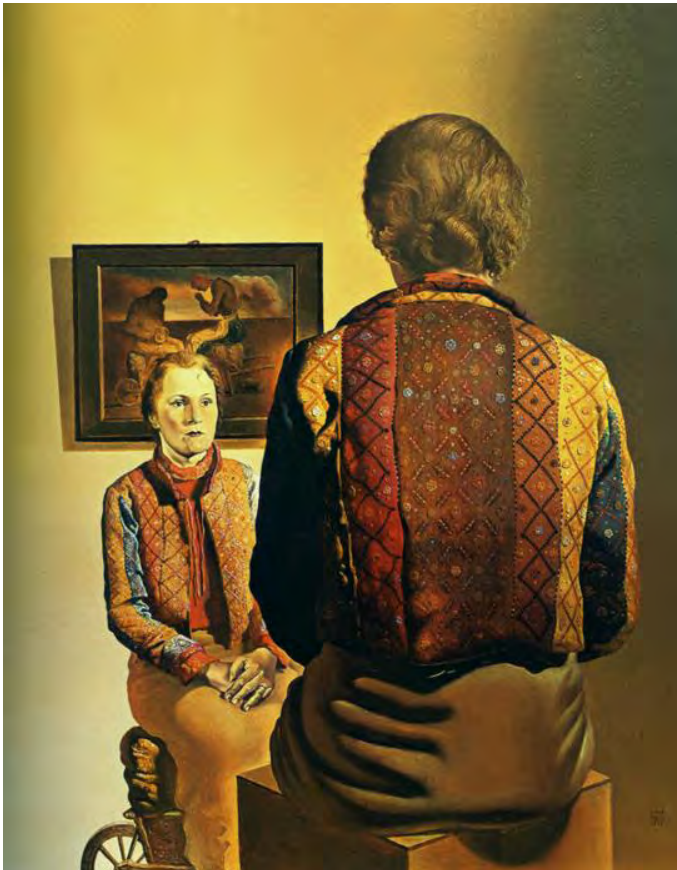


Retrato de mi hermano muerto. 1963. Salvador Dalí





Gala y el Ángelus de Millet precediendo a la llegada inminente de las anamorfosis crónicas. 1933. Salvador Dalí



El Ángelus de Gala 1935. Salvador Dalí





El Ángel arquitectónico de Millet. 1933. Salvador Dalí



La estación de tren en Perpiñán, 1965. Salvador Dalí



El Ángel. 1932. Salvador Dalí



El Ángel. 1932. Salvador Dalí



Skyline del CCTV. Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas

### **Proyecto CCTV Headquarters**

Se reproduce en este apartado una selección de la planimetría base del proyecto del CCTV de Rem Koolhaas. Se incluyen las patentes del CCTV y el TVCC realizadas para la exposición Content de 2003 en Berlín.



# UNIVERSAL MODERNIZATION PATENT [14]

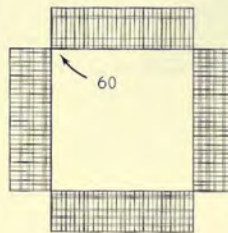
## SKYSCRAPER LOOP(2002)

Patent Number: 2, 565, 267

FIG. 1



FIG. 2



### (54) Patent for "Bent Skyscraper"

(54) METHOD OF AVOIDING THE ISOLATION OF THE TRADITIONAL HIGH RISE BY TURNING FOUR SEGMENTS INTO A LOOP

(76) Inventors: Rem Koolhaas, Ole Scheeren, Shohei Shigematsu, Fernando Donis, Alain Fouraux

Correspondence Address:

OMA, HEER BOKELWEG 149  
3032 AD ROTTERDAM  
TEL.: + 31(0) 102438200

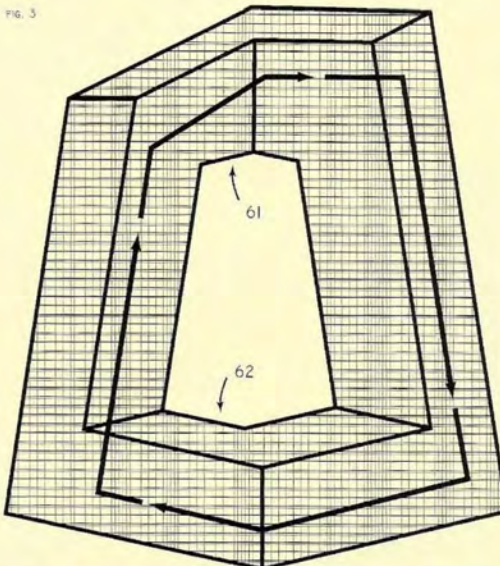
(21) Initial Application: CCTV, Beijing, CHINA

(22) Filed:.....2002

### (23) ABSTRACT

By breaking (60) the traditional tower that merely goes up and down at four points, a loop of building can be generated that unites and confronts (61, 62) its population in a single whole and cements a coherence of elements, isolating and separating them.,

FIG. 3



100 m

Patente OMA. Skyscraper loop. 2002. OMA-Rem Koolhaas





# UNIVERSAL MODERNIZATION PATENT [14]

## "CAKE-TIN ARCHITECTURE" (2002)

Patent Number: 11, 428, 187

FIG. 1



### (21) Patent for "Cake-Tin Architecture"

(29) ACCOMODATION OF THE RESIDUALS OF A DOMINANT PROGRAM IN A NOUVELLE CUISINE MOLD

(36) Inventors: Rem Koolhaas, Ole Scheeren, Shohci Shigematsu, Fernando Donis, Alain Fouraux

Correspondence Address:  
OMA, HEER BOKELWEG 149  
3032 AD ROTTERDAM  
TEL.: + 31(0) 102438200

(42) Initial Application: TYCC, Beijing, CHINA

(54) Filed:.....2002

### (71) ABSTRACT

By collecting all the contradictory demands of a complex program without attempting to resolve them and casting them in a totally arbitrary, pleasing form, charm can be generated on a big scale from heterogeneous elements.

FIG. 2

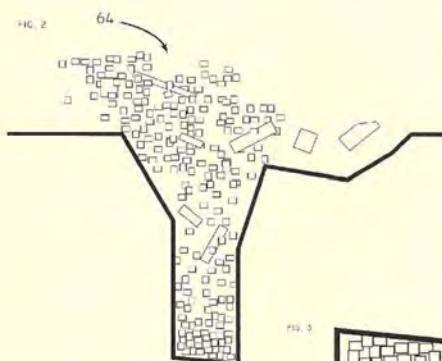


FIG. 3

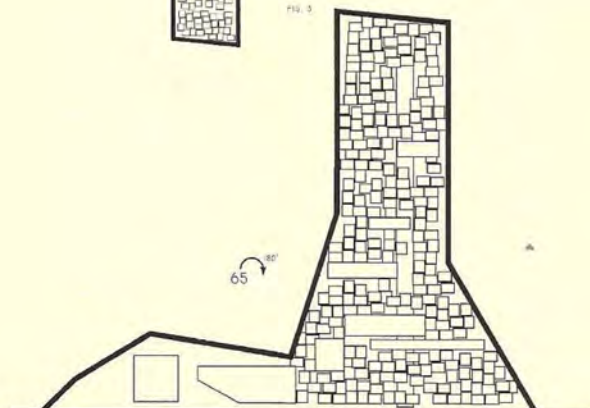
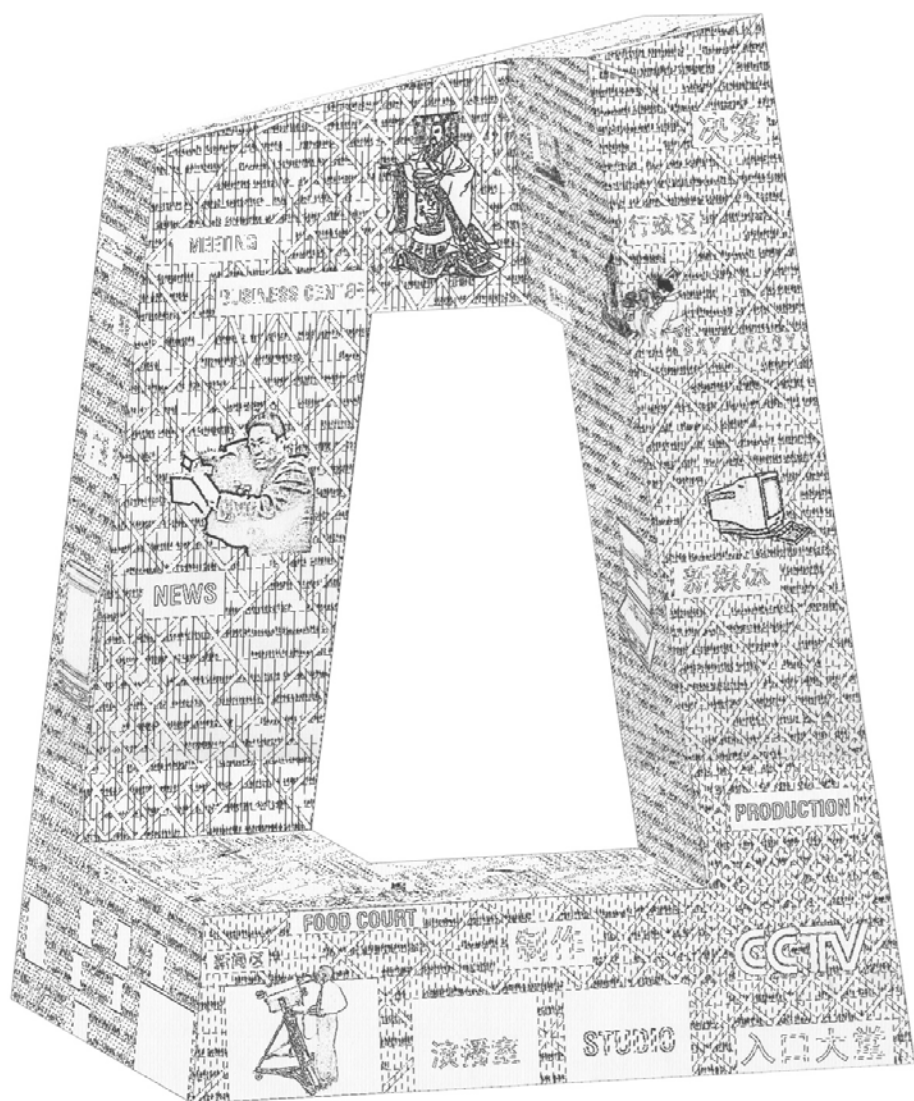


FIG. 4

Patente OMA. Cake-tin architecture. 2002. OMA-Rem Koolhaas

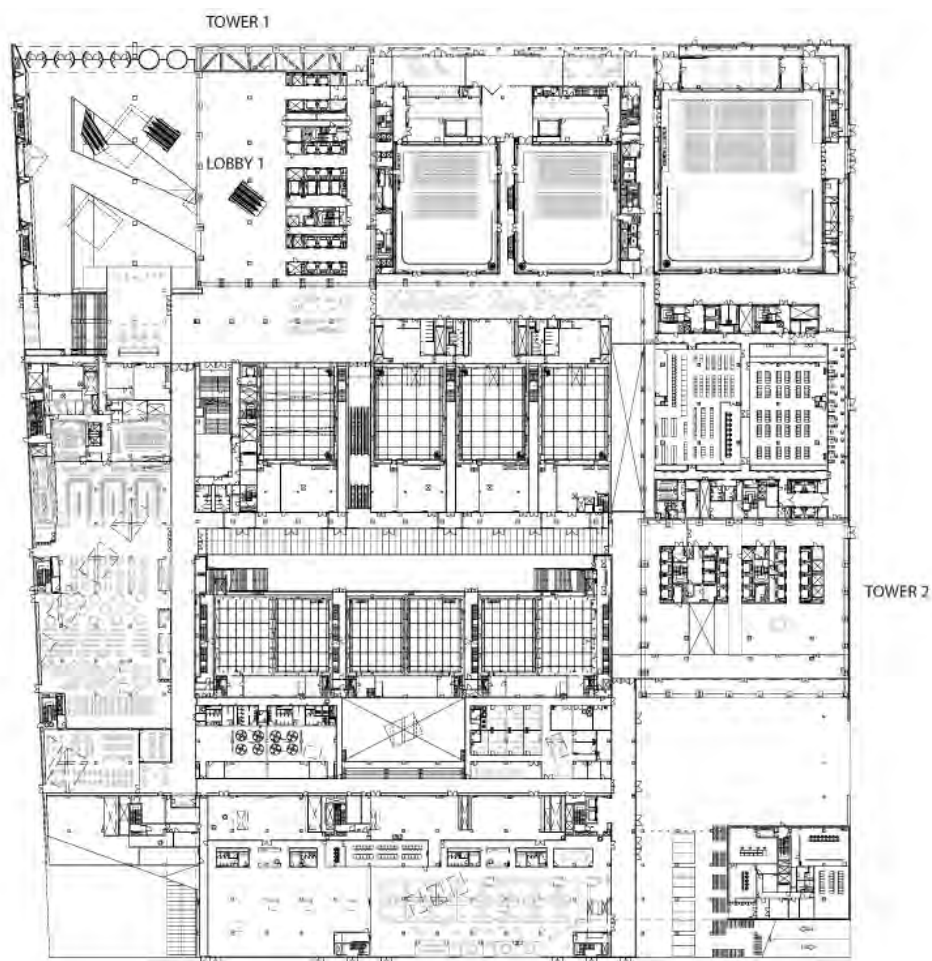


Axonometría del edificio CCTV, Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas



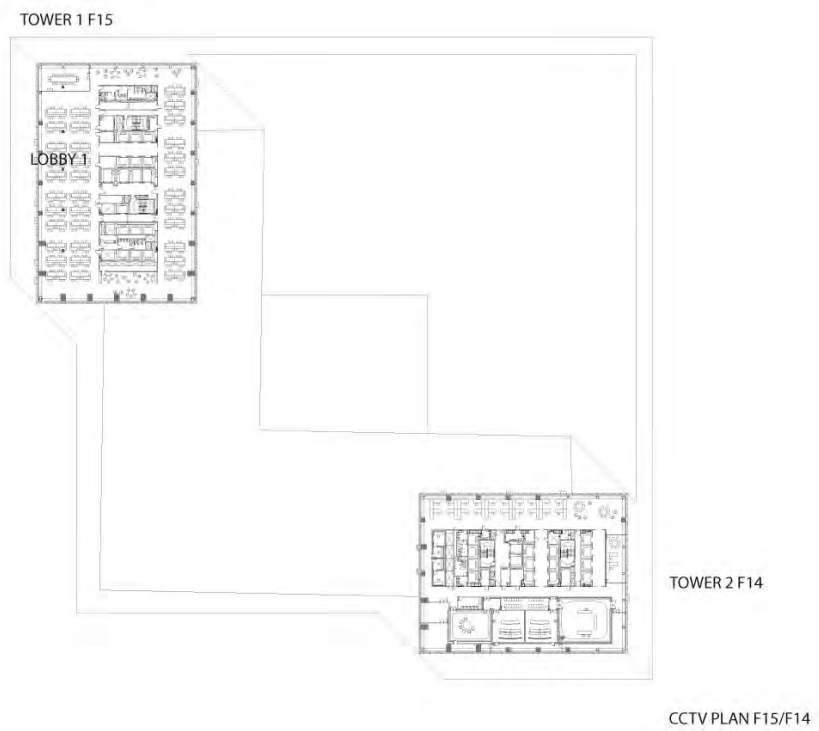
Planta general del complejo del CCTV, Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas





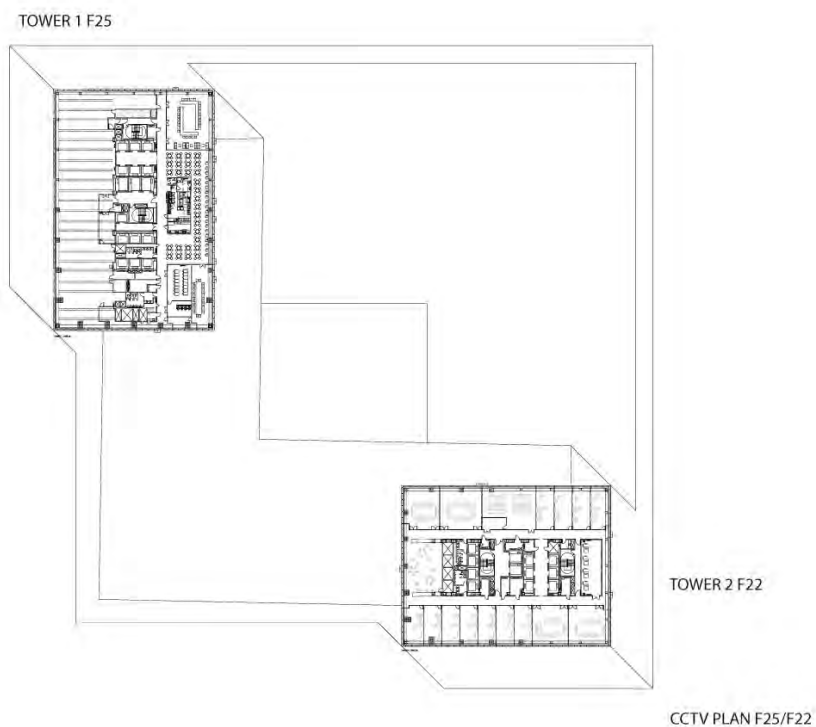
CCTV PLAN F1

Planta sótano del complejo del CCTV, Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas



Planta 14 de las torres del CCTV. Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas





Planta 25 de las torres del CCTV, Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas

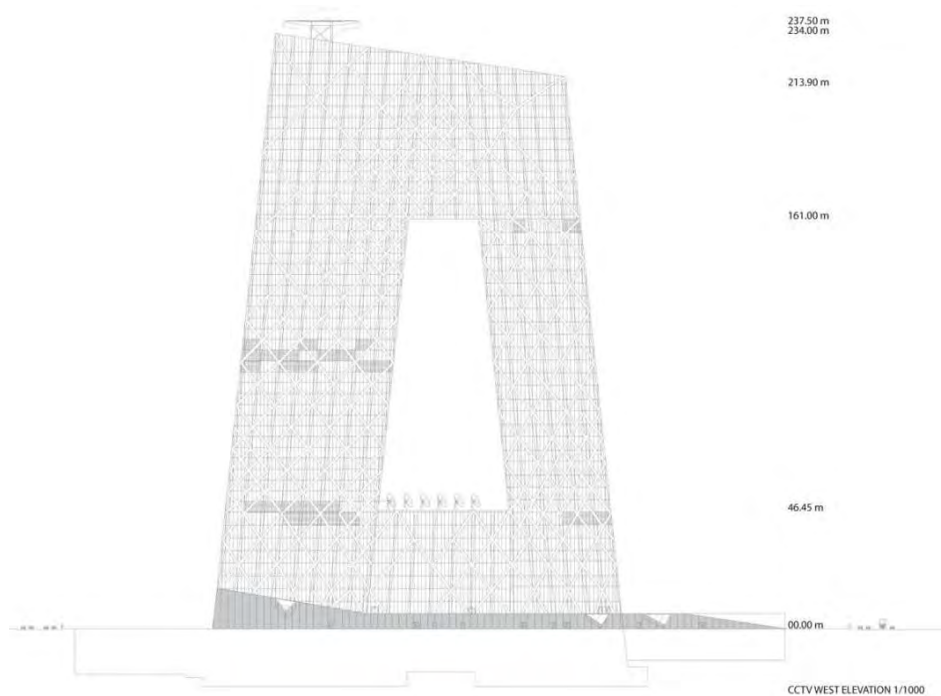
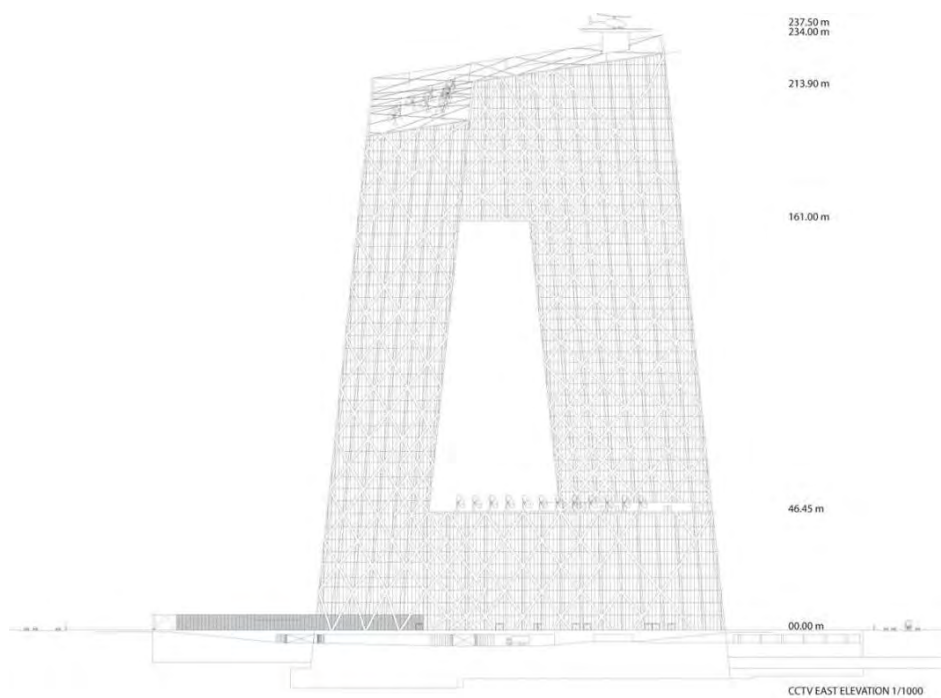
TOWER 1



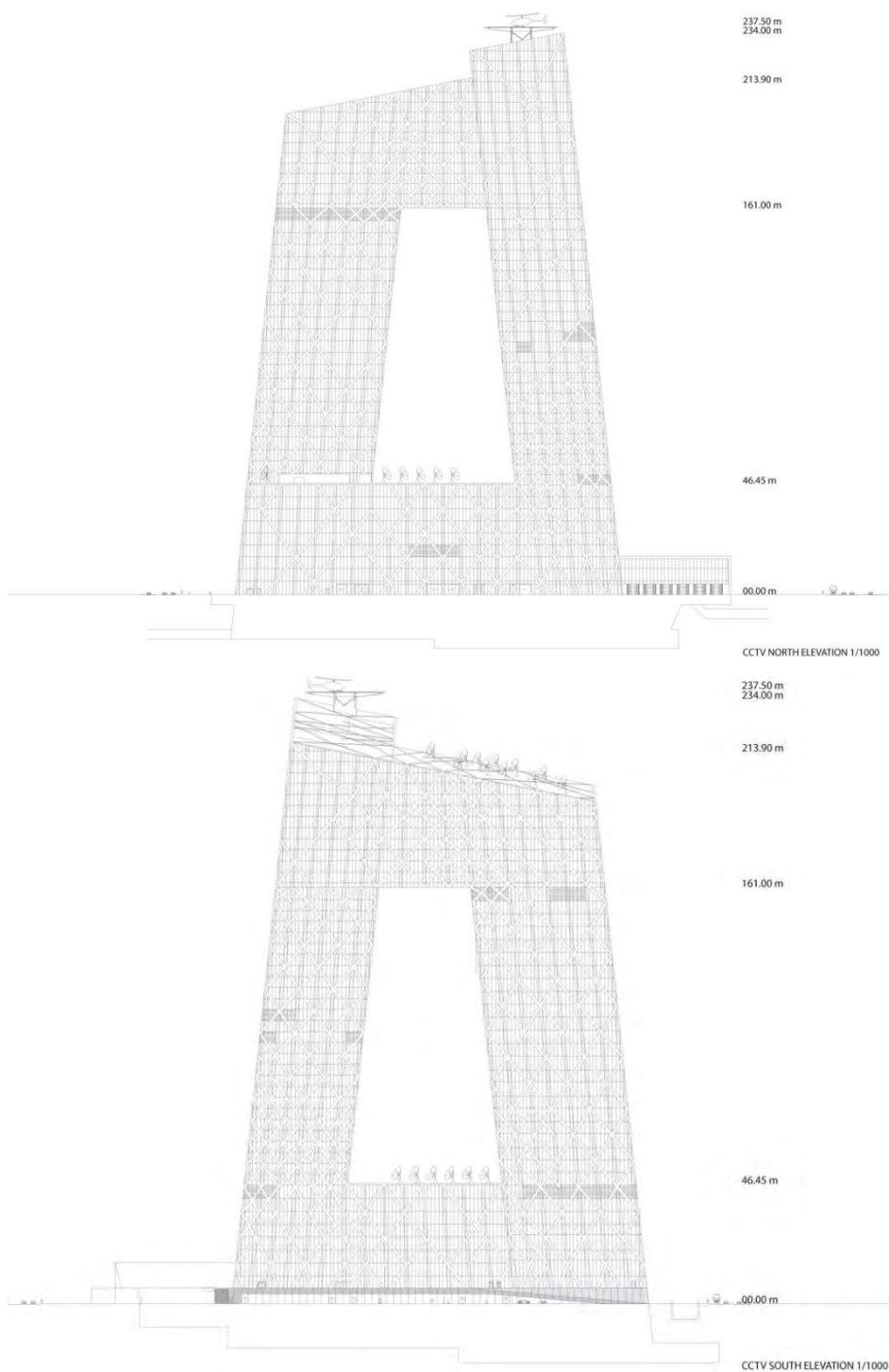
TOWER 2

CCTV PLAN F41

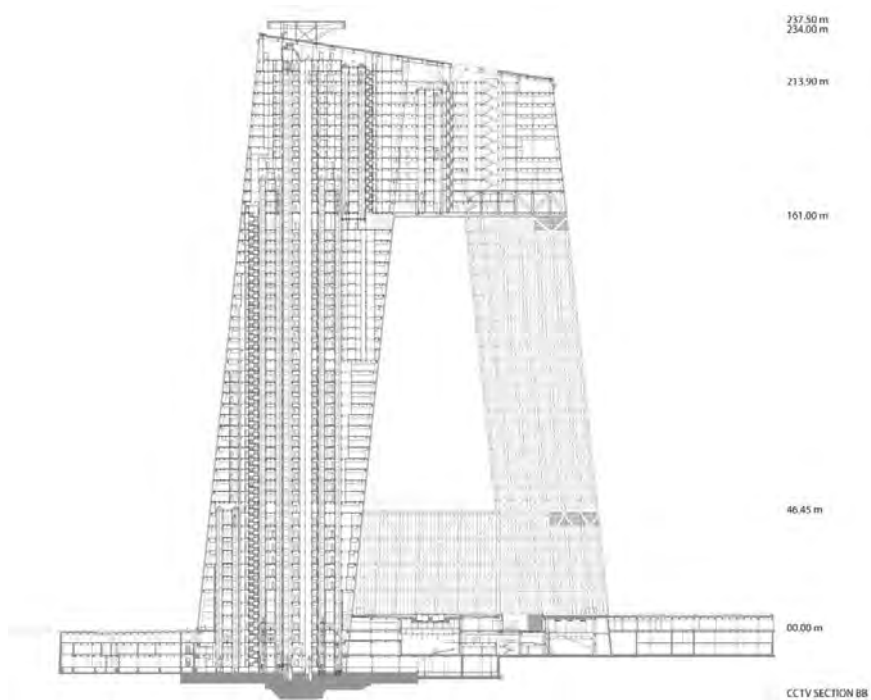
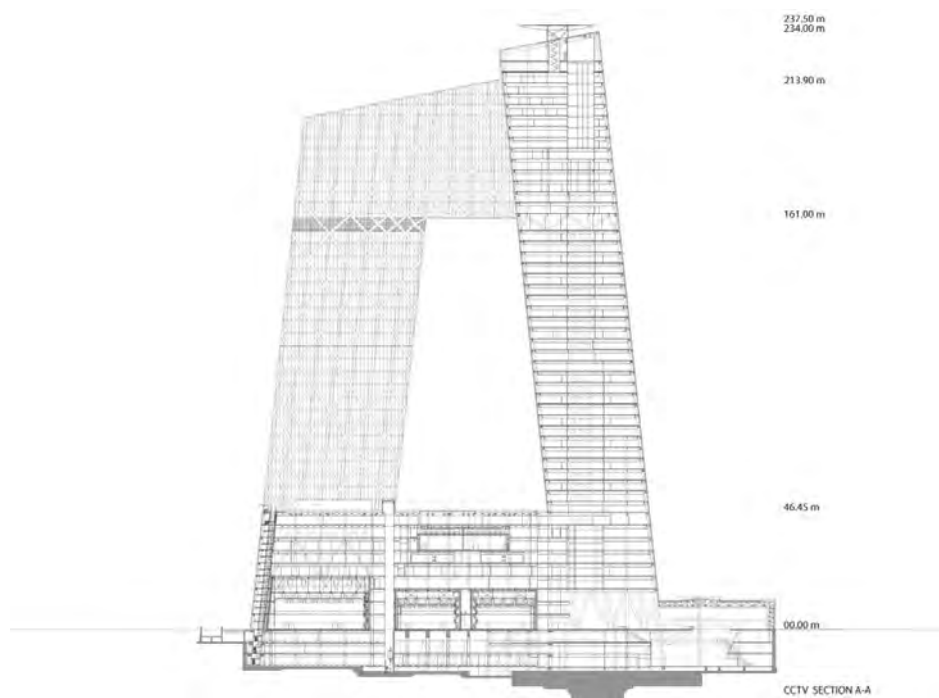
Planta 41 de las torres del CCTV. Beijing. 2003. OMA-Rem Koolhaas



Alzado Este y Oeste de las torres del CCTV. Beijing. 2003. OMA-Rem Koolhaas

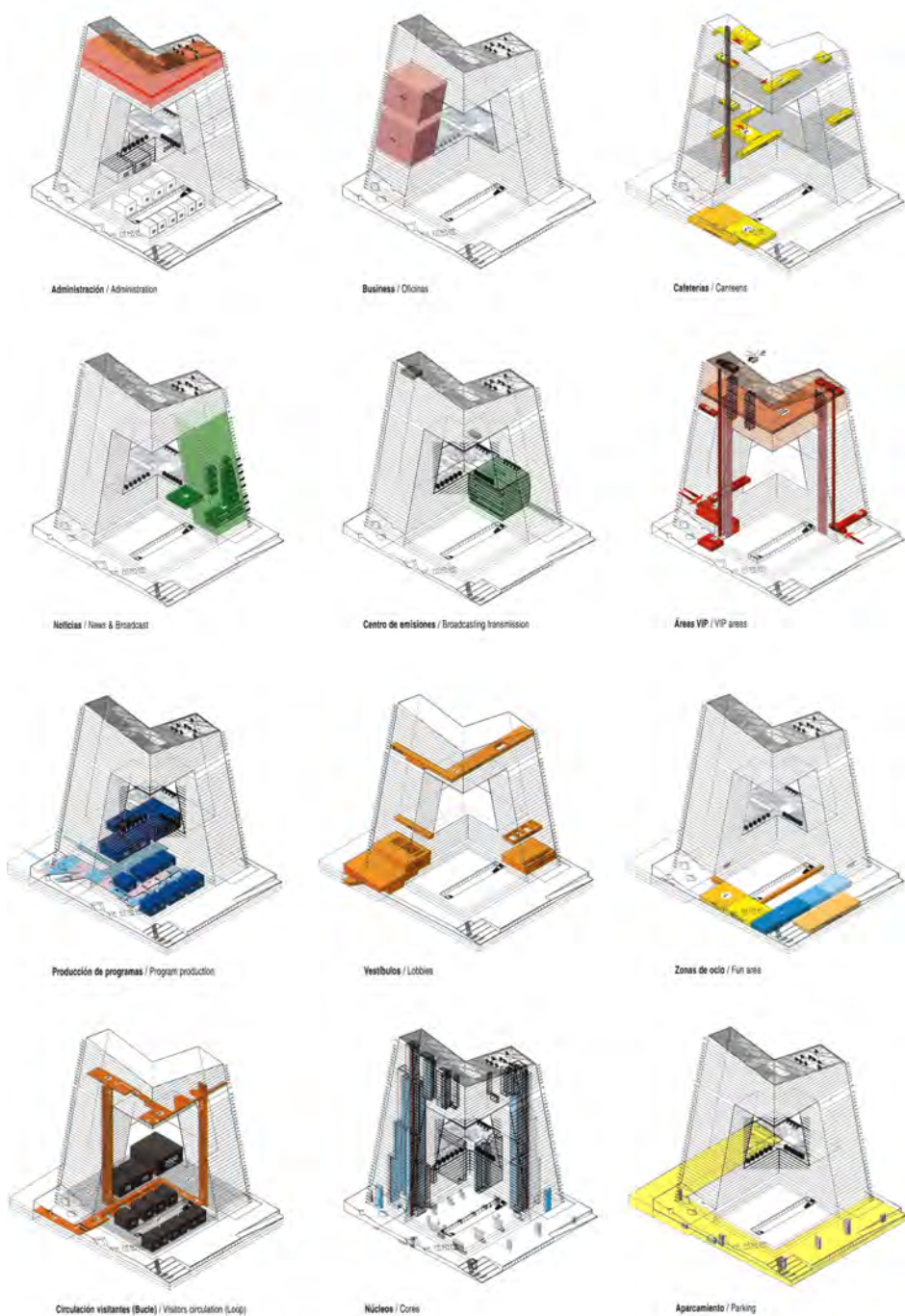


Alzado Norte y Sur de las torres del CCTV. Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas

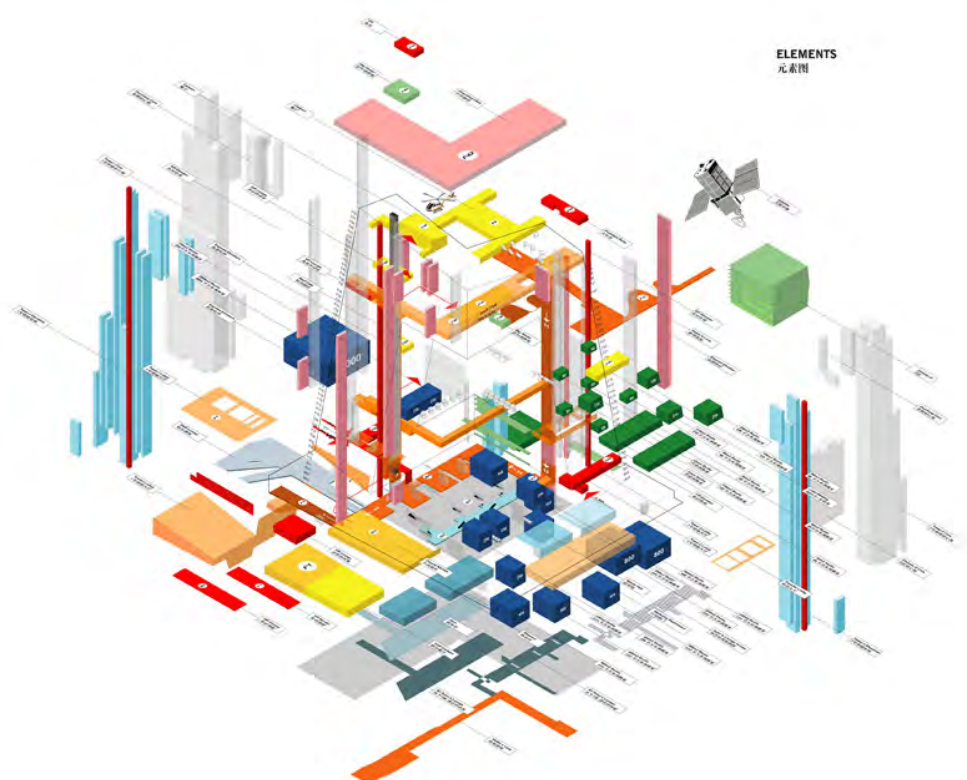


Secciones A-A 'y B-B' de las torres del CCTV, Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas

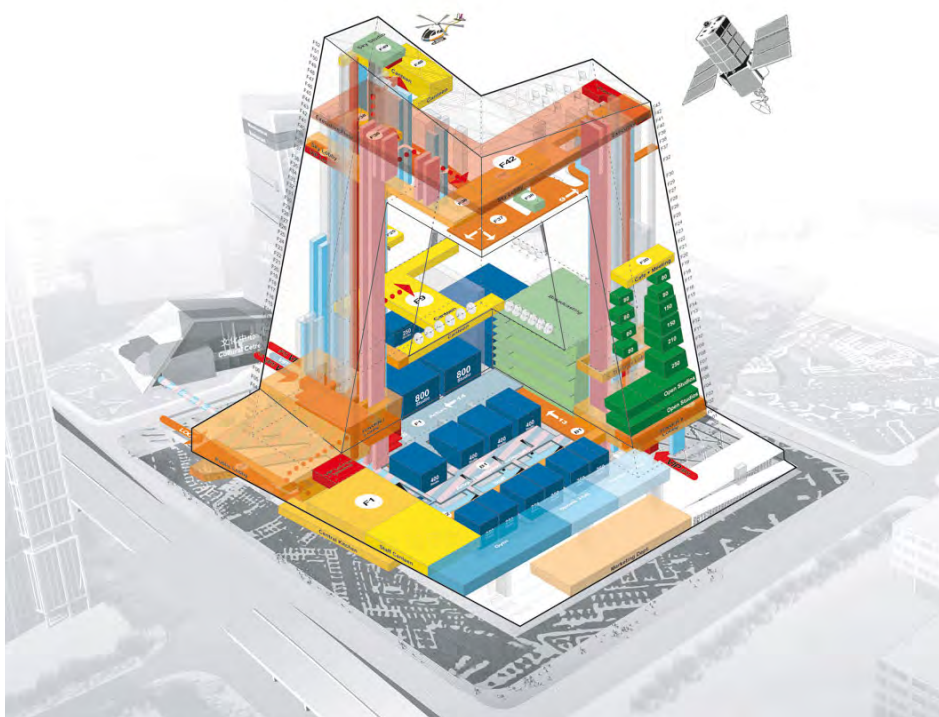




Diagramas del edificio CCTV, Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas

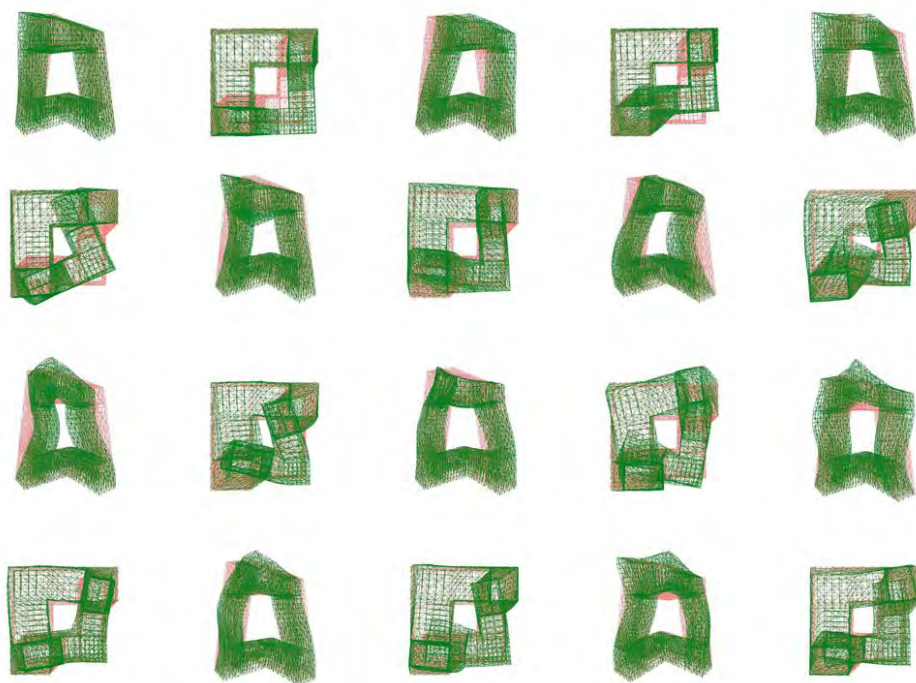
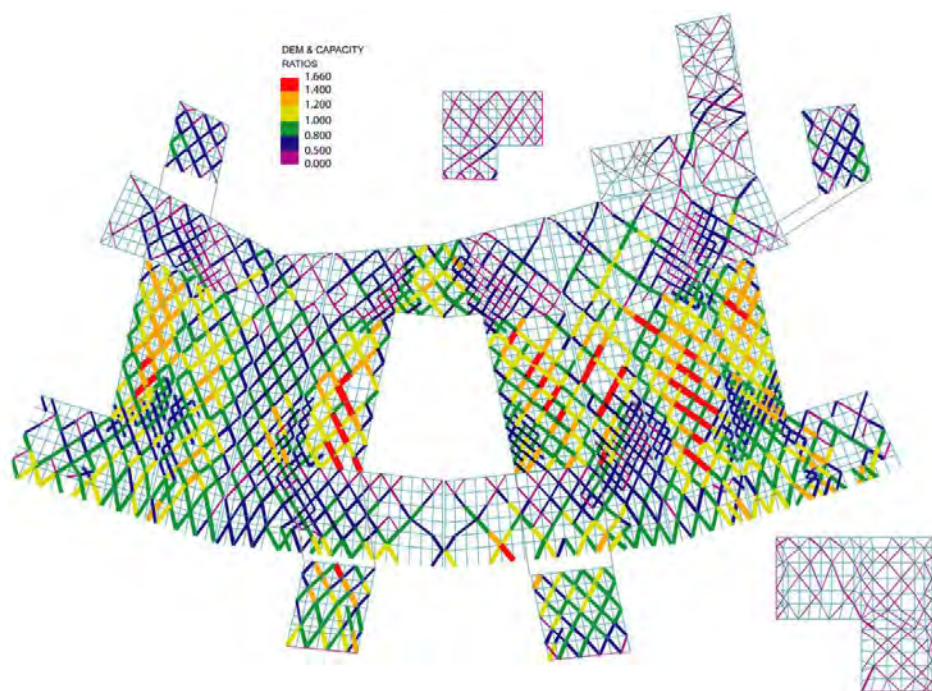


Despiece de elementos del CCTV. Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas

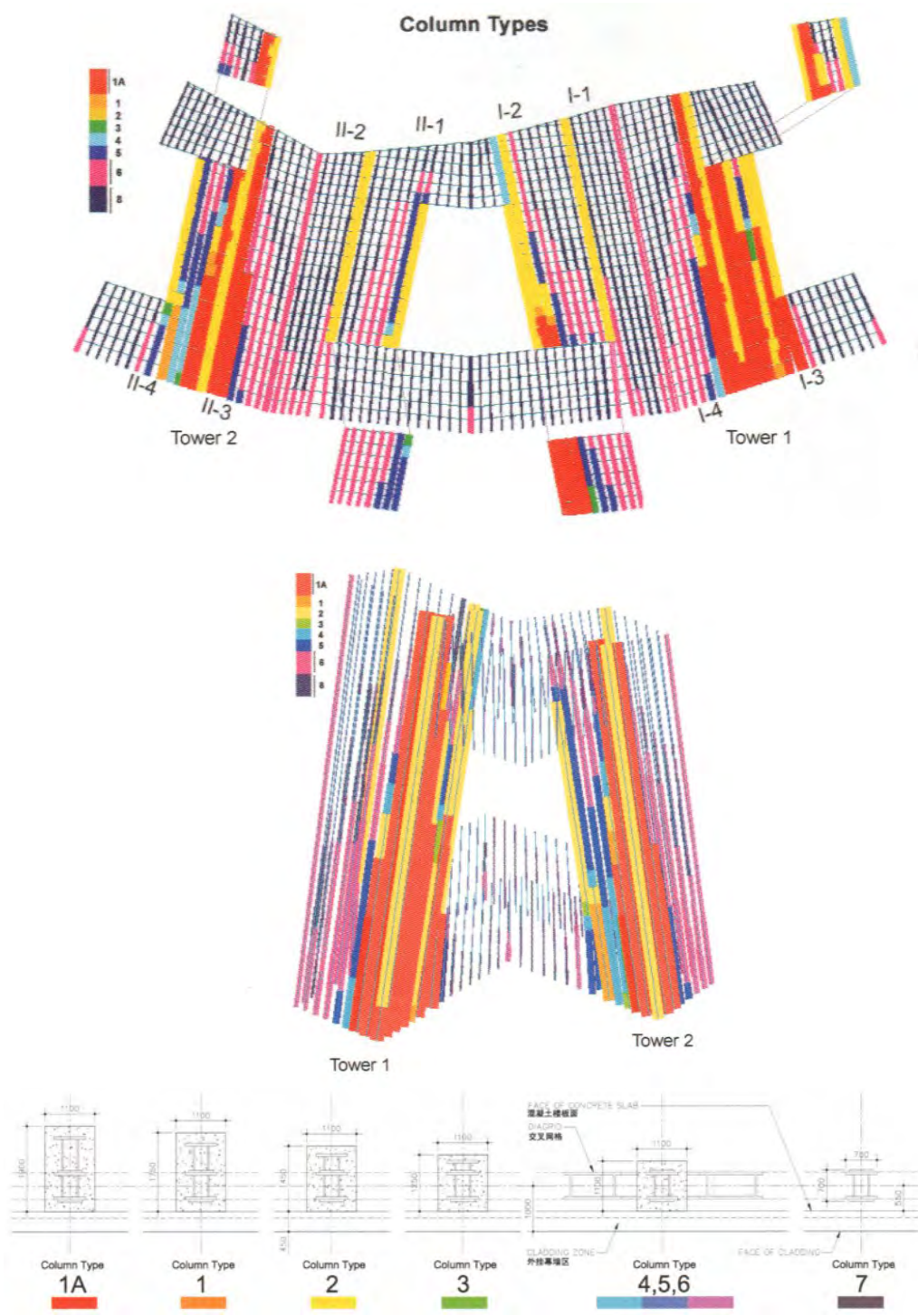


Axonometría elementos del CCTV. Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas





Estructura de las torres del CCTV. Beijing, 2003. OMA-Rem Koolhaas





# BIBLIOGRAFÍA



## Bibliografía general

- AA.VV: Sexualidad, Sueños, Inconsciente. Revista de psicoanálisis. México. 2011.
- AGREST, Diana: The sex of architecture. Boston, Massachusetts, U.S.A. Harry Abrams Inc. 1996.
- AGREST, Diana: Architecture from without: Body, Logic, and Sex. Assemblage, No. 7 (Oct., 1988), pp. 28-4.
- ALBARIC, Michel ... [et al.]: Torres y rascacielos: de Babel a Dubai. Barcelona : Fundación La Caixa, 2012.
- AURELI, Pier Vittorio: The possibility of an absolute architecture. Cambridge, MIT Press, 2011.
- BALLART, Pere: Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Sirmio. 1994.
- BANHAM, Reyner: Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Barcelona. Ediciones Paidós. 1985.
- BANHAM, Reyner: Megastructure: urban futures of the recent past. London. Thames and Hudson, 1976.
- BARBER, STEPHEN: Ciudades Proyectadas. Cine y espacio urbano. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- BARONI, Daniele: Grattacieli : architettura americana tra mito e realtà: 1910-1939. Milano. Electa, 1979.
- BARTHES, Roland; STEINBERG, Saul: All except you, Éditions d ' Art Repères, Galerie Maeght, 1983.
- BARTHES, Roland: El placer del texto, España, Siglo XXI Editores, 1987.
- BATAILLE, Georges: El erotismo. Tusquets editores. Barcelona. 1979.
- BATAILLE, Georges: Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie. Paris. 1929.
- BAUDRILLARD, Jean: El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas. Buenos Aires, Madrid. Amorrortu Editores. 2006.
- BAUMAN, Zygmunt: La posmodernidad y sus descontentos. Madrid, Akal, 2001.
- BIRAGHI, Marco: Project of Crisis: Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture. Cambridge, MIT Press, 2013.
- BRADFORD LANDAU, Sarah: Rise of the New York Skyscraper: 1865-1913. Yale University Press. 1999.
- BRETON, André: Manifiestos del surrealismo. Buenos Aires. Argonauta, 2001.
- BYUNG-CHUL Han: La agonía del Eros. Barcelona : Herder, 2014.
- CALASSO, Roberto: La folie Baudelaire. Barcelona. Anagrama. 2008.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: Mierda y Catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo, Fórcola, 2014.
- COHEN, Jean-Louis: Scenes of the world to come. Rizzoli. 1995.
- COLOMINA, Beatriz: Sexuality and Space. New York, Princeton Architectural Press, 1992.
- COLOMINA, Beatriz: Climp, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X . Barcelona, Actar, 2011.
- DAVIDSON, Cynthia C.: Anywise : [conference]. New York, 1996.
- DE CATERS, Adelaide; FERRÉ, Rosa: 1000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad. Diputació de Barcelona. 2016.
- DOCTOROW, E. L: Ragtime. traducción de Jorge Rizzo. Barcelona : Roca, 2006.
- FOUCAULT, Michel: Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte, Anagrama, 1981.
- FRANK, Suzanne: IAUS: An insider's memoir. AuthorHouse. 2010.
- FREUD, Sigmund: La interpretación de los sueños, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York. Espasa Calpe. Madrid. 1975.
- GHIRARDO, Diane: Architecture after modernism. London. Thames and Hudson, 1996.
- GIEDON, Sigfried: Espacio, tiempo y arquitectura. Barcelona. Editorial Reverté. 2009.
- GOZAK, A; LEONIDOV, A: Ivan Leonidov. Rizzoli, 1988.
- GOLDBERGER, Paul: Por qué importa la arquitectura. Traducción de Jorge Sainz. Madrid: Ivorypress, 2012.

GONZÁLEZ DE CANALES, Fco; STEELE, Brett: First Works: Emerging Architectural Experimentation of the 1960s & 1970s. Londres. Architectural Association Publications. 2009.

HAYS, K. Michael: Architecture Theory since 1968. Columbia books of architecture. 1998.

HEJDUK, John: Architectures in Love. New York. Rizzoli. 1995.

HEJDUK, John: Construcciones de diario. Gustavo Gili. Barcelona, 2009.

HOLLIS, Edward: La vida secreta de los edificios: del Partenon a la Vegas en trece historias. Madrid: Siruela, 2012.

JAMESON, Fredric, ŽIŽEK, Slavoj: An American utopia : dual power and the universal army. London ; New York. Verso, 2016.

JARAUTA, Francisco; MAUBANT, Jean Louis; MIGAYROU, Frédéric: Arquitectura radical. Junta de Andalucía, 2003

JENCKS, Charles: Arquitectura tardomoderna. Gustavo Gili, 1982.

JENCKS, Charles: The story of post-modernism: five decades of the ironic, iconic and critical in architecture. Wiley-Academy, 2011.

KHAN-MAGOMEDOV, S.O: Ivan Leonidov (Catalogue / Institute for Architecture and Urban Studies). Rizzoli. 1981.

KHLEBNIKOV V. The King of Time. Traducido por Paul Schmidt. Harvard University Press, 1985.

KIPNIS, Jeffrey: Perfect acts of architecture. The Museum of Modern Art. New York. 2001.

KOBEK, Jarett: Atta ; seguido de El Whitman de Tikrit. Barcelona : Apha Decay, 2013.

KRACAUER, Siegfried: The mass ornament. Weimar Essays. Harvare University Press, Cambridge, London, 1995.

KROKER, Arthur y Marilouise: The last sex. Feminism and outlaw bodies. Montréal, New World Perspectives, 1993.

KURZ MUÑOZ, J. Alberto. El arte en Rusia: la era soviética. Valencia. Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético, 1991.

LACAN, Jacques: El seminario de Jaques Lacan, Libro 11.

Loscuatroconceptosfundamentalesdelpsicoanálisis. Barcelona, Ediciones Paidós, 1964.

LACAN, Jacques: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je,telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique en: Écrits, Seuil,Paris, 1966.

LACAN, Jacques: De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad. México, Siglo XXI, 1976.

LAHUERTA, Juan José: Humaredas : arquitectura, ornamentación, medios impresos. Madrid. Lampreave, 2010.

LE CORBUSIER. Cuando las catedrales eran blancas : viaje al país de los tímidos. Madrid. Apóstrofe, D.L. 2007.

LEE, Sang, BAUMEISTER, Ruth: The domestic and the foreign in architecture. Rotterdam. 010 Publishers, 2007.

LODDER, Christina: Russian Constructivism. Yale University Press, New Haven, 1987.

LOOS, Adolf: Ornamento y delito. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

MACAULAY, David: El rascacielos. Barcelona : Timun Mas, 1981.

MACRAE GIBSON, Gavin: La vida secreta de los edificios. Madrid : Nerea, 1990.

MAGISTRIS, Alessandro; KOROB'INA, Irina: Ivan Leonidov: 1902-1959. Mondadori Electa, 2009.

MARTÍNEZ GARCÍA POSADA, Ángel: Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura. Madrid : Lampreave, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice: Lo visible y lo invisible. Buenos aires, Nueva Visión, 2010.

MONEO, Rafael: La vida de los edificios: las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba. En Separata de Arquitectura, nº 256, 1985.

MOYA, Juan: Transfiguraciones en Manhattan.: De Nueva Amsterdam al rascacielos. Createspace Independent Publishing Platform. 2015.

OCKMAN , Joan: Out of Ground Zero. Case Studies in urban reinvention. Columbia University; Munich. New York : Prestel, 2002.

ONFRAY, Michel: Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar. Valencia, Pretextos. 2002.

PANOFISKY, Erwin: El significado de las artes visuales. Madrid, Alianza, 1983.

PEREC, Georges: La vida instrucciones de uso. Anagrama. Barcelona, 1992.

PÉREZ GÓMEZ, Alberto: El sueño de Polyfilo : el origen erético del significado arquitectónico. México, Universidad Iberoamericana, 2012.

PERLOFF, Marjorie: El momento futurista: la vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera guerra mundial. Valencia. Pre-textos, 2009.

PETIT, Philippe: Alcanzar las nubes, Alpha Decay, Barcelona, 2007.

PETIT, Emmanuele: Irony, or, the self-critical opacity of postmodern architecture. New Haven. Yale University Press, 2013.

PRECIADO, Beatriz. Pornotopía: arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría. Barcelona : Anagrama, 2010.

RAMÍREZ, Juan Antonio: Edificios-cuerpo. Siruela, Madrid, 2003.

RAMÍREZ, Juan Antonio: Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía.. Universidad de Málaga, Málaga, 1983.

SALÍNGAROS, Nikos: Antiarquitectura y deconstrucción: El triunfo del Nihilismo. Madrid. Mairea Libros. 2014.

SÉRIEUX, Paul y CAPGRAS, Joshep, Las locuras razonantes, el delirio de interpretación, Majadahonda, Madrid Ergon 2007.

SIERRA DELGADO, José Ramón: Manual de dibujo de la arquitectura, etc.: contra la representación. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción. Sevilla Universidad de Sevilla. 1997.

SLOTEDIJK, Peter, Esferas I, Madrid, Siruela, 2003.

SLOTEDIJK, Peter, Esferas III, Madrid, Siruela, 2006.

SONTAG, Susan: Styles of Radical Will. Titivillus. 1969.

SORKIN, Michael, Zukin, Sharon: After the World Trade Center : rethinking New York City. New York : Routledge, 2002.

STRAVITZ, David: The Chrysler building: creating a New York icon, day by day. New York. Princeton Architectural Press, 2002.

SUBIRATS, Eduardo: La transfiguración de la noche: la utopía arquitectónica de Hugh Ferriss. Málaga Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1992.

SUBIRATS, Eduardo: Arte en una edad de destrucción. Madrid. Biblioteca Nueva, D.L. 2010.

TAFURI, Manfredo: Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development. The Massachusetts Institut of Technology. 1976.

TAURANAC, John: The Empire State Building: the making of a landmark. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

UNGERS, Simon: Ferreous Forms. Aedes Gallery. Berlin. 2001.

VIRILIO, Paul: Estética de la desaparición. Anagrama. Barcelona 1988(1980).

WAGENSBERG, Jorge: Proceso al azar. Preámbulo de Salvador Dalí. Guipúzcoa: Tusquets Editores, 1986.

WILLIS, Carol; FRIEDMAN, Donald: Building the Empire State. New York. W.W. Norton & Company, 1998.

ZHADOVA, L.: Malévich. Suprematismo y la revolución en el arte ruso, Londres. Thames and Hudson, 1982.

ŽIŽEK, Slavoj: Como leer a Lacan: Páidoso. Madrid. 2002.

ŽIŽEK, Slavoj: Acontecimiento: Ensayo Sexto Piso. Madrid. 2014.

## Bibliografía específica

### Sobre Salvador Dalí

- AA.VV; Dalí, cultura de masas. [Barcelona : Fundación "la Caixa"]; Figueras : Fundación Gala-Salvador Dalí; Madrid. MNCARS, 2004.
- AA.VV; Dalí, arquitectura : [exposición] La Pedrera, Barcelona : Fundación Gala-Salvador Dalí. Fundación Caixa de Catalunya, 1996.
- AA.VV; Dalí, todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas. Madrid. TF Editores : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- AA.VV; Salvador Dalí: sur les traces d'éros. Actes du colloque international de Cerisy. Editions Notari. 2007.
- BONA, Dominique: Gala. Biografía. La mujer más enigmática del siglo XX. Barcelona. Tusquets. 1996.
- BOSQUET, Alain: Conversations with Dalí. E.P. Dutton & Co., Inc., New York City. 1969.
- CROSBY, Caresse: The Passionate Years. Dial Press, 1953.
- DALÍ, Salvador: El mito trágico de "El ángelus" de Millet. Tusquets. Barcelona. 1978. Primera edición Le mythe tragique de "L'Angélus" de Millet, por Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert en 1963.
- DALÍ, Salvador. El mito trágico de "El ángelus" de Millet. Tusquets Editores. Barcelona. 2004
- DALÍ, Salvador: Carta abierta a Salvador Dalí. Edit. Paidós. Barcelona. 2003.
- DALÍ, Salvador: Los cornudos del viejo arte moderno. Tusquets. Barcelona. 1993.
- DALÍ, Salvador: Diario de un genio. Tusquets. Barcelona. 1983.
- DALÍ, Salvador: Rostros ocultos. Luis de Caal Editor. Barcelona. 1952.
- DALÍ, Salvador: Metamorfosis de Narciso. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2008.
- DALÍ, Salvador: Sì-La rivoluzione paranoico-critica-L'arcangelismo scientifico. Rizzoli. 1980.
- DESHARNES, Robert; Salvador Dalí : la obra pictórica, 1904-1989. Köln : Taschen, cop. 2004.
- FANES, Félix: Salvador Dalí: la construcción de la imagen 1925-1930. Barcelona. Electa. 1999.
- FERNÁNDEZ, Victor; Picasso y yo. Barcelona : Elba, 2015.
- GIBSON, Ian. La vida desahogada de Salvador Dalí. Anagrama. 1998.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: El camino de Dalí. (Diario personal 1978- 1989). Madrid. Siruela, 2004.
- JUANOLA SEGURA, Joan: Codis Dalinians. Barcelona. EBE Editor.2004.
- LAHUERTA, Juan José: El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933. Madrid. Siruela, 2004.
- LEAR, Amanda: El Dalí de Amanda. Barcelona, Planeta, 1985.
- LLARCH, Joan: Dalí. Biografía Mágica. Editorial Plaza & Janes. 1.983.
- LÁZARO DOCIO, Jesús: El secreto creador de Salvador Dalí: el método paranoico-crítico, (1927-1937). Madrid. Eutelequia, 2013.
- MCDONOUGH, Tom: Delirious Paris: Mapping as a Paranoiac-Critical Activity. Grey Room, No. 19 (Spring, 2005), pp. 6-21.
- PÉREZ SEGURA, Javier: Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos. Madrid. Eutelequia, 2012.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: Dalí: lo crudo y lo podrido. Madrid : Antonio Machado Libros, 2002.
- ROSE; Billy: Wine, Women, and Words. New York: Simon and Schuster, 1948.
- RUBIA DE PRADO Leopoldo la; Dalí. Excéntrico, concéntrico. Granada : Universidad de Granada, 2006.
- SCHAFFNER, Ingrid: Julien Levy: Portrait of an Art Gallery. Mit University Press. 1999.
- SECREST, Meryle: Salvador Dalí, una vida de escenografía y alucinación. Mondadori. 1987.
- VESELEY, Dalibor: Salvador Dalí on architecture. Architectural Design vol. 48, nº 2-3. 1978. p.138.



## Sobre Rem Koolhaas

- AA.VV.: GA. OMA RECENT PROJECT. Tokyo : ADA, 2012.
- AA.VV.: CLOG: REM. CLOG, 2014.
- AA.VV.: Rem Koolhaas - OMA 1987-1992. El Croquis, nº 53, 1992.
- AA.VV.: Rem Koolhaas - OMA 1992-1996. El Croquis, nº 79, 1996.
- AA.VV.: OMA - Rem Koolhaas (I) 1996-2006. El Croquis, nº 131-132, 2006.
- AA.VV.: OMA - Rem Koolhaas (II) 1996-2007. El Croquis, nº 134-135, 2007.
- AVERMAETE, Tom; FLORIS, Job: OMA The First Decade/ OMA De Eerste Tien Jaar: Journal for Architecture.
- NEW YORK. NAI 010. 2015.ALLEN, Laura; CASPAR PEARSON, Luke: Drawing futures. Speculations in Contemporary Drawing Art and Architecture, UCL Press, 2016.
- BAIA; Pedro: BERLIM: Reconstrução Crítica. Circo de ideias. 2008.
- BAIA; Pedro: KOOLHAAS TANGRAM. Circo de ideias, 2014.
- BARBA, Juan José: Invenções. Nueva York vs Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá. 2014.
- BÖCK, Ingrid: Six Canonical Projects by Rem Koolhaas. Essays on the History of Ideas. Jovis. Berlín. 2015.
- BOUMAN, Ole; VAN TOORN, Roemer: The Invisible in Architecture. Academy Editions & Ernst and Sohn, 1994.
- EISENMAN, Peter KOOLHAAS, Rem: Architectural Words I. Supercritical. Peter Eisenman · Rem Koolhaas. Architectural Association London. 2007.
- FILLER, Martin: Makers of modern architecture. New York Review Books. 2007.
- GARCÍA GERMAN, Jacobo: Estrategias operativas en arquitectura : técnicas de proyecto de Price a Koolhaas. Nobuko, 2012.
- GARGIANI, Roberto: Rem Koolhaas / OMA. The Construction of Merveilles, EPFL Press. 2008.
- GARGIANI, Roberto: Rem Koolhaas-OMA. Roma : Laterza, 2006.
- HAUPTMANN, Deborah: The Body in Architecture. 010 Publishers. 2006.
- HAVIK, Klaske: Urban literacy : reading and writing architecture. Rotterdam : NAI, 2014.
- KOOLHAAS, Rem: Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan. Academy Editions. London. 1978.
- KOOLHAAS, Rem: Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan. Rotterdam 010 Publishers, 1994.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce: S,M,L,XL. 010 publisher. Rotterdam. 1995.
- KOOLHAAS, Rem: Content. Taschen. Köln. 2003.
- KOOLHAAS, Rem: La ciudad genérica. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- KOOLHAAS, Rem; Sendas oníricas de Singapur, Gustavo Gili, 2010.
- KOOLHAAS, Rem; Otero-Pailos, Jorge; Preservation is overtaking us. New York. GSAPP Books, Columbia University, 2014.
- KOOLHAAS, Rem; Acerca de la ciudad / traducción de Jorge Sainz. Barcelona : G. Gili, 2014.
- KOOLHAAS, Rem; DE MARTINO ,Stefano, CHRISTIAANSE, Kees: Vollendung des Wiederaufbaus. Entwurf für ein Wohngebäude in Rotterdam. Aedes Belin. 1981.
- LEFAS, Pavlos: Dwelling and architecture : from Heidegger to Koolhaas. Berlin: Jovis, 2009.
- LOOTSMA, Bart: Koolhaas, Constant and Dutch culture in the 1960's. Architecturaltheory.eu, 2007.
- LUCAN, Jaques: Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries. EPFL Press. 2012.
- MIK, Edzard: Koolhaas in Beijing. Amsterdam : Fonds Voor Beeldende Kunsten, 2010.
- PETIT, Emmanuele: Reckoning with Colin Rowe. Ten architects take position. Routledge. 2015.
- RICHARDSON, Sara S.: Remment Koolhaas: Office of metropolitan Architecture. Vence Bibliographies. 1987.

SCOTT, Felicity D.: *Involuntary Prisoners of Architecture*. October, Vol. 106 (Autumn, 2003), pp. 75-101.

SHIELDS, Jennifer A.E.: *Collage and Architecture*. Routledge. 2008.

ULRICH OBRIST, Hans: *The conversations series*. Rem Koolhaas. Verlag der Buchhandlung Walther König. Köln. 2006.

ULRICH OBRIST, Hans: *Rem Koolhaas: conversaciones con Hans Ulrich Obrist*. Barcelona : Gustavo Gili , 2009.

ULRICH OBRIST, Hans: *Re: CP*. by Cedric Price. Birkhauser , 2003.

UNGERS, Oswald Matthias, KOOLHAAS, Rem: *The city in the city : Berlin: a green archipelago / a manifesto* (1977), et. al. Zurich : Lars Muller Publishers, 2013.

VAN GERREWEY, Christophe; PATTEEUW, Véronique; OMA: *the first decade*. Rotterdam. nai010 publishers, 2015.

VAN SCHAIK, Martin; MACEL, Otakar: *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956-76*. Prestel, 2005.

VRIESENDORP, Madelon: *The world of Madelon Vriesendorp*. AA Publications. London. 2008.

VRIESENDORP, Madelon - DAMISCH, Teri-Wehn: *Fragrant Delit: Dream of Liberty*. Aedes Gallery, Berlin. 2008.

YANEVA, Alben: *Made by the Office for Metropolitan Architecture : an ethnography of design*. Rotterdam. 010 Publishers, 2010.

## Artículos Rem Koolhaas

KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia. "Exodus, o i prigionieri volontari dell 'architettura". "The City as Meaningful Environment" Casabella n° 378. Milan. 1973. pp. 42-45.

KOOLHAAS, Rem. "Berlin: The massacre of ideas". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 1991.

KOOLHAAS, Rem. "The Architects' Ball - A Vignette, 1931". *Oppositions* 3. 1974. pp.91-96.

KOOLHAAS, Rem. *El lecho de Procusto*. *Revista Quaderns d'arquitectura i urbanisme* n° 175. 1987. pp. 98-105.

KOOLHAAS, Rem; OORTHUYS, Gerrit; "Ivan Leonidov 's. Dom Narkomtjajzprom, Moscow". *Oppositions* n° 2. 1974. p.99.

KOOLHAAS, Rem; *A Foundation of Amnesia*, *Design Quartely*, n° 125, 1984. pp. 4-12.

KOOLHAAS, Rem; *The future 's past*, *The Wilson Quartely*, vol 3, n° 1, 1979. pp. 135-140.

KOOLHAAS, Rem; VAN GARREL, Betty; "De Stad van de toekomst. HP-gesprek met Constant over New Babylon". *Haagse Post*, La Haya, 6 de Agosto de 1966, pp.14-15.

KOOLHAAS, Rem; "Architecture / Een woonmachine: Le Corbusier kreeg f 5000". *Haagse Post*, La Haya, 3 de Octubre de 1964, p.15.

KOOLHAAS, Rem; VEENMAN, Lili. Film. "Een dag Fellini", *Haagse Post*, La Haya, 31 de Diciembre de 1965, pp.39-41.

KOOLHAAS, Rem; SPEAR, Laurinda: *Award Remment Koolhaas, Laurinda Spear. Progressive Architecture*. 22nd Annual Awards Program. 1975. pp.46-47.

KOOLHAAS, Rem: *AD Profiles 5: OMA*. *Architectural Design* vol. 47, n° 5. 1977. pp.308-369.

KOOLHAAS, Rem: *Dalí & Le Corbusier. The paranoid-critical method*. *Architectural Design* vol. 48, n° 2-3. 1978. pp.152-164.

KOOLHAAS, Rem: *A manifesto of Manhattanism Progressive Architecture*. 12, 1978. pp.70-75.

SCHRIJVER, Lara: *OMA as tribute to OMU: exploring resonances in the work of Koolhaas and Ungers*, *The Journal of Architecture*, 2008. 13:3, pp.235-261.

SPEAR, Laurinda; FORT BRESCIA, Bernardo: *Layer of Meaning.Spear House in Miami*. *Progressive Architecture*. 12, 1979. pp.66-71.

## Entrevistas Rem Koolhaas

KOOLHAAS, Rem: Koolhaas: la lucha contra el populismo del mejor arquitecto del mundo. [Entrevista por Antonio Lucas] 17 de julio 2016. Periódico El Mundo.

KOOLHAAS, Rem: Hans Ulrich Obrist: Interviews, Vol. 1. 2003. p.509.

KOOLHAAS, Rem: "Rem Koolhaas, 2000". revista Index Magazine. 2000.

KOOLHAAS, Rem: La deuxième chance de l'architecture moderne... [Entrevista por Patrice Goulet para la revista L'Architecture d'Aujourd'hui 238] Abril 1985. pp.2-9.

DAVIDSON, Cynthia; KOOLHAAS, Rem: "Why I wrote Delirious New York and other textual strategies". ANY: Architecture New York 1, 0 May-June 1993. p.43.

KOOLHAAS, Rem: Zaha Hadid was "a combination of beauty and strength - Interview with Rem Koolhaas [Entrevista por Anna Winston para dezeen.com] 1 de Abril 2016.

KOOLHAAS, Rem: The white slave- Interview with Rem Koolhaas [Entrevista por Ingo Niermann] 30 de Septiembre 2016.

KOOLHAAS, Rem: OMA Rem Koolhaas (1996-2007). [Entrevista por Beatriz Colomina para la revista EL Croquis] 2007. p.358.

KOOLHAAS, Rem: Back to the USSR [Entrevista por Bart Goldhoorn para la revista Project Russia] Febrero 2002.

KOOLHAAS, Rem: Edonista-Puritano. Colloquio con Rem Koolhaas sulla pornografia, la congestione urbana, l'anno 1931 e il futuro dell'architettura dopo un crazy party. [Entrevista por Franco Raggi para la revista Modo nº 58] Abril 1983.

KOOLHAAS, Rem: Evil Can also Be Beautiful [Entrevista por Matthias Matussek y Joachim Kronsbein para Der Spiegel] 26 de Marzo 2016.

KOOLHAAS, Rem: There's Been Very Little Rethinking Of What Cities Can Be [Entrevista por Gary Hustwit] 20 de Marzo 2015..

## Audiovisuales

AGREST, Diana: The making of an avant-garde: the institute for architecture and urban studies 1967-1984. USA. 2013.

BASAR, SHUMON:

BEKA, Illa; LEMOINE, Louise: Koolhaas houselife. Roma. 2008.

DAALDER, René; DE BONT, Jan; MEYERING, Kees; BROMET, Frans; KOOLHAAS, Rem: 1, 2, 3 Rhapsodie. Países Bajos 1965.

DAALDER, René: Body and Soul. Países Bajos 1966.

DAALDER, René; KOOLHAAS, Rem: De Blanke Slavin. Alemania Occidental / Países Bajos 1969.

DAALDER, René: Leanning Towers. EEUU, 2014.

FATHY, Safaa: Por otra parte, Derrida. Francia. 1999.

HEIDINGSFELDER, Markus; TESCH, Min: Rem Koolhaas. A kind of Architect. Estados Unidos. 2006.

JACQUET, Jean-Pierre: Flagrant Delit. In the Act. Francia. 1980. 10 minutos.

KOOLHAAS, Tomas: REM. Rem Koolhaas documentary. Países Bajos 2016.

MARSH, James: Man on Wire. Reino Unido 2008.

MILOS, Forman: Ragtime. Estados Unidos. 1981.

SCHAFFNER, Franklin J.: El planeta de los simios. Estados Unidos. 1968.

SHAINBERG, Steven: Retrato de una obsesión. Estados Unidos. 2006.

WIENE, Robert: El gabinete del doctor Caligari. Polonia. 1920.

ZEMECKIS, Robert: El Desafío. Estados Unidos 2015.

Dreams of Dalí. A virtual reality experience. Estados Unidos 2016. 5 minutos. Walt Disney. <http://thedali.org/dreams-of-dali/>.

## Conferencias

DAMISCH, Hubert; WEHN-DAMISCH, Teri: "Visual experience in painting and cinema". The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design el 2 de Diciembre de 2008. [http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2008\\_12\\_02\\_visual\\_experience\\_in\\_painting\\_and\\_cinema](http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2008_12_02_visual_experience_in_painting_and_cinema)

KOOLHAAS, Rem: "The Socialist City-Ernst May's Brigade". Architectural Association, 23 de Mayo de 1974. <http://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=2137>

KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia: "OMA". Architectural Association, 14 de Marzo de 1976. <http://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=823>

KOOLHAAS, Rem: "Salvador Dali, The Paranoid Critical Method, Le Corbusier, New York". Architectural Association, 18 de Diciembre de 1976. <http://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=834>

KOOLHAAS, Rem: "Symposium on the city: Alvin Boyarsky Memorial Event 4/6". Architectural Association, 8 de Diciembre de 1990. <http://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=893>

KOOLHAAS, Rem: "Delirious New York". Supercrit #5. 5 de Mayo 2006. <http://www.supercrits.com/>

KOOLHAAS, Rem: "Introduction to Preservation". Strelka Institute de Moscú, en Febrero de 2011. <https://vimeo.com/19654846>

KOOLHAAS, Rem: "OMA. Three in One". The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design, 30 de Mayo de 2011. <https://vimeo.com/25071414>

KOOLHAAS, Rem: "Russian for Beginners". Museo de Arte Contemporáneo Garage en Moscú, 15 de Septiembre de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg>

KOOLHAAS, Rem: "Arquitectura: Cambio de clima". IV Congreso Internacional de Arquitectura, Pamplona, Junio de 2016. <https://vimeopro.com/arquisoc/cambio-de-clima/video/176363450>

VRIESENDORP, Madelon: The Head/Hand Dialogue' at Drawing Futures 2016. Bartlett School of Architecture, University College London. 2016. <https://vimeo.com/channels/1175062/196274587>

VRIESENDORP, Madelon: "The idol tower". The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design el 14 de Noviembre de 2013. [http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2013\\_11\\_14\\_the\\_idol\\_tower](http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2013_11_14_the_idol_tower)

ZENGHELIS, Elia: "The 1970s and the begining of OMA". The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design el 24 de Noviembre de 2009. [http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009\\_11\\_24\\_the\\_1970s\\_and\\_the\\_beginning\\_of\\_oma](http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_11_24_the_1970s_and_the_beginning_of_oma)

## Tesis Doctorales

ÁLVAREZ GIL, Antonio: Tesis doctoral: Simon Ungers. Espacios de Silencio por amor al arte. Universidad de Málaga. 2016. No publicada.

BUTRAGUEÑO DÍAZ-GUERRA, Belén María: REM, A los dos lados del espejo. Universidad Politécnica de Madrid. 2015. No publicada.

GARCÍA GONZÁLEZ, Carlos: Tesis doctoral: Atlas de Exodus. Universidad Politécnica de Madrid. 2014. No publicada.

MARTIN, Louis: Architectural Theory after 1968: Analysis of the works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi. Université de Montréal. 1983. No publicada.

MARTÍNEZ GARCÍA POSADA, Ángel: Cuaderno de Central Park. Tiempos, lecturas y escritos de un territorio urbano. Sevilla 2007. Publicada como Tiempos de Central Park. Secretariado de publicaciones. Universidad de Sevilla. 2011.

MELÉNDEZ VALORIA, Verónica: Gestión intelectual de la Prácticas Comunicativas en Arquitectura. SMLXL el Gran Evento. Universidad Politécnica de Madrid. 2015. No publicada.





## Realidad aumentada



**Paso 1.** Baja la aplicación Gratis de Aurasma para iPhone o Android.

**Paso 2.** Busca en las páginas o imágenes que contiene el logo

**Paso 3.** Abre la app y sostén tu teléfono sobre la página enfocando a la imagen completa

**Paso 4.** Sostén tu teléfono sobre la página para ver el contenido.

Este documento no solo es un objeto físico, una edición en papel que plasma un esfuerzo de investigación, es además un experimento que pretende ser una herramienta útil para seguir la tesis con ciertos documentos difíciles de reproducir en papel. Así para la edición en papel, hemos superpuesto una capa digital que se puede desvelar mirando a través de un dispositivo móvil. Mediante la Realidad Aumentada podrán expandir y compartir contenidos, ampliar conocimientos con la información animada.

Esta interacción es posible gracias al uso de Aurasma, una aplicación que combina el reconocimiento de imagen y una interpretación conceptual del mundo 3D para reconocer objetos e imágenes e integrar acciones de realidad aumentada en la escena.

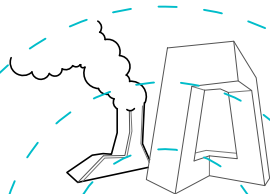
Para utilizar este libro como soporte interactivo, se necesita instalar la aplicación desde Google Play para Android o la App Store para iPhone. Una vez instalada debe darse de alta en el canal "recolectores para poder visualizar la información contenida.



The Man at the Control Panel, Kurt Schmidt, 1924. Archivos de la Bauhaus

SEVILLA, Mayo 2017

## Relaciones



El acontecimiento

p. 45



El recuerdo de la infancia

p. 39



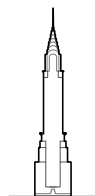
El no acontecimiento

p. 73



La celebración

p. 83



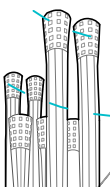
La seducción

p. 89



El deseo

p. 103



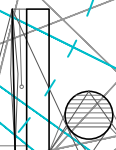
El despertar de la sexualidad

p. 153

# 123

La esclava blanca

p. 159



El viaje hacia la arquitectura

p. 169



La superficie, puntos calientes

p. 189



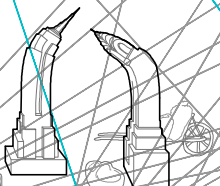
El muro de Berlín como arquitectura

p. 193



La vida secreta de los edificios

p. 237



La vida continua llena de pequeños placeres

p. 255



La nueva etnos femenina

p. 265



Tres en la cama

p. 269



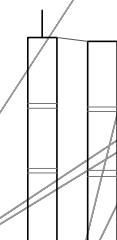
Hacer el amor en abstracto

p. 277



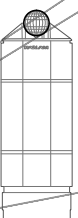
Colisión en el Empire State

p. 317



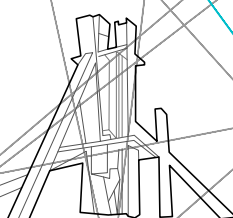
Conquistando la gravedad

p. 319



Ampliación del edificio Pan Am

p. 323



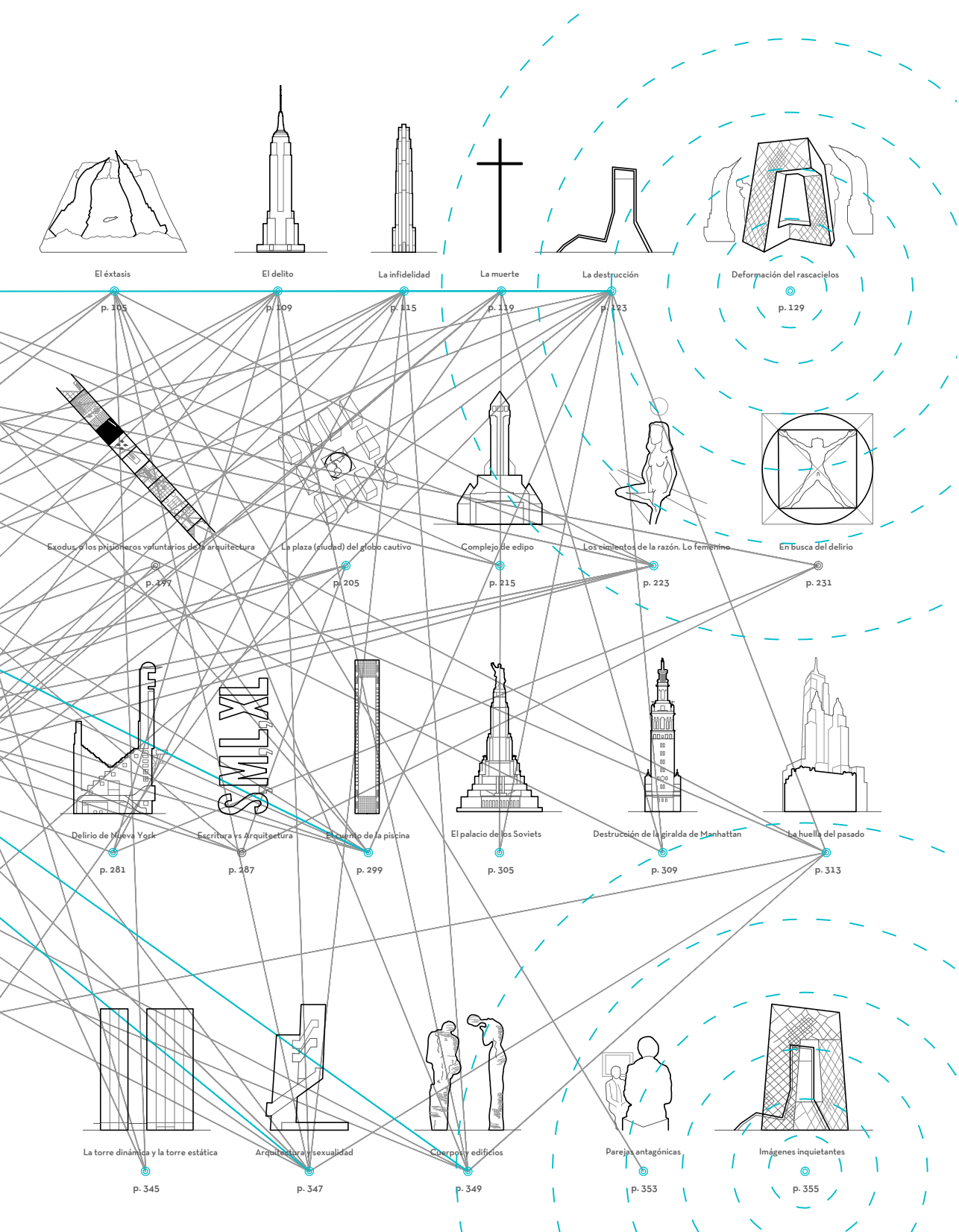
La lucha por la altura en OMA

p. 329



Matar al pájaro. Masacre de ideas

p. 335



Del Método Paranoico Crítico de Salvador Dalí en la obra de Rem Koolhaas

